Otto Schneid
Papers

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/ottoschneid28_1_11

(5)

Essays
in German
On Art
and Artists

By Otto Schmeid

5

[redacted]

Selim, der Irrenarzt.

Lisbeth wird von schweren Träumen gequält, in denen die dunkeln Umrisse eines Mannes immer wieder auftauchen. Im Fieberzustand erhebt sie sich aus dem Bette und eilt auf die Straße; herumirrend geht sie auf jeden Mann zu, um den Erträumten in ihm zu suchen, flieht jedesmal vor dem fremden Gesicht, bis sie zu Tode erschöpft von einem Wachmann aufgegriffen und ihren unglücklichen Eltern übergeben wird. Von ihrer Verlobung will sie nichts wissen und starrt tagelang vor sich hin, bis die besorgte Mutter mit ihr den berühmten Psychiater Prof. Selim aufsucht. Sie sind nach einem Patienten die einzigen im Wartezimmer, der soeben, ein dunkel gekleideter u. nicht näher sichtbarer Mann, von dem Arzte eingelassen wird; während dieser einen Augenblick die Verbindungstür offenhält, fallen seine Augen in die träumerischen tiefen Lisbeths, die sich sehnend und befangen nach dem (noch jungen) Arzte richten. Sie hat nicht sehen können, daß auch ihn, der mit dem Patienten verschwunden ist, eine Bewegung durchzuckt hat; aber sie gibt sich ganz dem Gefühl seiner Gegenwart hin; ihre Träume kommen wieder und mit geschlossenen Augen lehnt sie sich zurück. Ihr ist, als beugte er sich über sie und höbe sie empor in Räume von märchenhafter Helligkeit..

Während der Arzt, selbst schon ein wenig müde und angegriffen, in dem schon halbdunkeln Zimmer dem Manne gegenübersitzt, der erst regungslos, dann wie ein Spiegelbild ihm gegenübersitzt, in unheimlicher Konsequenz seine Bewegungen begleitend; der Arzt kann nicht länger auf den Wahnsinn eingehen u. springt auf, wie von einem aufsteigenden Grauen berührt, ihm ist, als hätte der Wahnsinn ihn erfaßt, seine Kräfte schwinden, er versucht noch, den Fremden von sich zu weisen; indem er versucht, sich gegen das gespenstisch eisige Lächeln zu ermannen, muß er sich übermannt finden, ungeheure Angst erfaßt ihn und Taumelnd flieht er vor dem furchtbaren Gespenst des Doppelgängers.

Er rankt vor die Stadt hinaus und kommt an ein vom Mond spärlich erleuchtetes Wasser. Dort erscheint ihm in riesiger Gestalt sein Doppelgänger und verzweifelt will er vor ihm ins Wasser fliehen. Ein vorüberfahrender Wagen hindert ihn im letzten Augenblick daran; Lisbeth ~~[illegible]~~ mit ihrer Mutter entsteigen ihm und ein widerlicher Mann, der ihm erscheint, als könnte er sein Vater sein. Sie nehmen ihn

mit sich und einige Zeit bleibt er in ihrem Hause, von Lisbeth gehegt und gepflegt, ohne seine Herkunft zu verraten. Da er aber nicht übersehen kann, wie der von ihm wie von Lisbeth gehaßte Mann um sie wirbt, von der Mutter lebhaft unterstützt, und da er ihm nicht entgegentreten kann, steigern sich seine Empfindungen gegen ihn, bis er in seiner überspannten Phantasie den Doppelgänger in ihm sieht und aus dem Hause flieht, ins Ungewisse.

Indessen ist der Doppelgänger Herr der Situation geworden. Vor dem Spiegel legt er sich sein Bekenntnis ab: „Ich bin das Böse!" Die neuen Wahnsinnsfälle. Die Wahnsinnsseuche. Seltsamerweise werden von ihr die schönsten Mädchen und Frauen betroffen. Die Macht ihres Urhebers wächst unermeßlich, er wird unumschränkter Herr des grünen Hauses, dem ein Opfer nach dem andern verfällt. Auch seine Untergebenen sehen ihn wie ein höheres Wesen und ahnen nicht, daß er die hypnotisch Geknebelten in der grausamsten Weise zu mißbrauchen pflegt. Eine herrliche Frau, welche lichte Momente hat und in diesen sich zu befreien und ihn zu entlarven versucht, wird ihm unbequem und in der Hypnose befiehlt er ihr, sich die Adern aufzubeißen. Nach ihrem langen Sein überzeugt er sich hochbefriedigt von seinem Erfolge.

Den armen Selim aber hat die Angst vor der Begegnung mit dem Doppelgänger von Ort zu Ort getrieben, er ist von Stufe zu Stufe gesunken und wird jetzt aus einem elenden Vorstadtbeisel hinausgeworfen, denn längst hat er kein Geld mehr und fällt den Leuten zur Last. Er kommt in ein Kellerloch, in welchem das lichtscheueste Gesindel schmutzig herumkauert, er darf in einen Winkel kriechen und kriegt auch einen Fetzen Napf.

Während er nachts auf einem Lumpenbündel nach trostloser Wirrheit eingeschlafen ist, führen zwei Männer Lisbeth herein; demütig und ergeben läßt sie sich in denselben Winkel bringen, erkennt aufschluchzend Selim und umarmt und küßt den Schlafenden; er erwacht und glaubt zu träumen. Dann begrüßt er sie noch mit halber Scheu und sie erzählt ihm: Von der Mutter unausgesetzt gequält, hat sie dem ungeliebten Manne Ja gesagt. In der Nacht vor dem Hochzeitsmorgen

aber muß sie unterbrochen an Selim denken und beschließt, auszuführen, voran sie ihn damals gehindert hat. Angezogen steht sie schon in ihrem Zimmer, da hört sie etwas und sieht Ich. Das Schlüsselloch 2 Einbrecher; sie gibt ihnen, was sie besitzt und bittet sie, sie mit sich zu nehmen. So ist sie hergekommen. Ihen viel sagenden und viel fragenden Blicken kann er auch seine Geschichte nicht versagen.

Am frühen Morgen, während er noch schläft, ist sie aufgestanden und begibt sich zum Irrenhause. Durch eine Wärterin erfährt sie die geheimnisvollen Vorgänge, die sich seit jenem Tage abgespielt haben und tritt mutig in die Höhle des Löwen ein, seine Macht zu brechen, ihn zu entlarven.

Bald sehen wir sie in der Einzelzelle und allmählich verfällt ihr trotz seiner Überlegenheit, er hypnotisiert sie wiederholt und sie fühlt allmählich ihre Willenskraft schwinden und die Umnachtung kommen. Denn die Mittel des entsetzlichen Mannes sind ungeheuer und konsequent. Mit letzter Anstrengung gelingt es ihr noch, der gutgesinnten Wärterin anzuvertrauen, was ihr der Professor antue und sie mit einem Hilferuf an ihren unglücklichen Freund zu schicken.

Im Eingang zu dem Keller findet ihn Diese, der gänzlich herabgekommen und seit Lisbeths Verschwinden vollends trübsinnig geworden ist. Wähend sie ihm die Botschaft mitteilt, erkennt sie ihn, schaudert vor dem Rätsel zurück ist aber bereit, alles für ihn zu tun, und seine Kraft kehrt allmähl. zurück.

Sie geht mit ihm in das ihm wohlbekannte Haus, wo er so vielen Menschen Glück und Gesundheit wiedergegeben hat, und läßt ihn in Lisbeths fast stockfinstere Zelle schleichen. Auf dem dunkeln Flur erscheint ihm das Antlitz des Doppelgängers, aber er hält zum ersten Male stand und er verfliert in Nichts. Lisbeth findet er in trostlosem Zustand. Sie sieht ihn nicht oder erkennt ihn nicht.

Er drückt sich an die finstere Wand, sein Todfeind tritt mit leuchtenden Augen ein, mit schleichenden Schritten;

er geht langsam, wie ein Beschwörer, um sie herum und unter seiner Macht regen sich ihre Muskeln, sie erhebt sich, das Gewand gleitet ihr von der Schulter, ihr Körper schimmert im Dunkel und sie beginnt einen wütigen und unheimlichen Tanz, bis sie unter Zuckungen zu Boden sinkt, todesmatt.

Der Böse kommt ihr einen Schritt näher, noch einen, jetzt bückt er sich über sie, aber jenseits des daliegenden Weibes, ragt auf einmal wie ein schreckliches Gesicht der Kopf des der erst Besiegten, im vollen Mondlicht und furchtbar wie die Vergeltung; sie blicken einander regungslos an, spiegelgleich — — mit jenem zugleich sinkt Professor Lelim zurück; der Spiegel glänzt in der Dämmerung. Aufblickend gewahrt er Lisbeth, die, von unwiderstehlicher Gewalt angezogen, sich ihrer Mutter entzogen hat und ungerufen eingetreten ist. Ahnungsvoll treten sie einander entgegen, wie wenn es eine Wiedererkennung wäre. Und sehen einander lange an und wissen, daß nun ihr rätselhaftes Schicksal erfüllt ist.

Die Mumie.

Der junge Maler begleitet durch die abendlichen Straßen seine Geliebte heim. An allen Ecken aber, in den Alleen bald an der, bald an jener Kreuzung, geht ein dürrer, bückliger und hinkender Mann an ihnen vorüber und heftet seine stechenden Blicke auf das Mädchen, um gleich darauf in auffallender Weise zu verschwinden. Sie hält ihn davon zurück, dem Mann nachzueilen und ihn zur Rede zu stellen und gern läßt er sich auch halten, denn er fühlt vor dem Menschen ein unbestimmtes Grauen.

In einem Museum sehen wir dann den Maler sitzen, der eben eine Mumie malt. Aber je länger er sie betrachtet, desto weniger kann er arbeiten, denn Liebessehnsucht nach der auf dem Sargdeckel dargestellten ägyptischen Prinzessin versetzt ihn in namenlose Unruhe; er glaubt sich allein und gibt sich schrankenlos seinen Gefühlen hin. Da tritt jener Mensch an ihn heran, er erschrickt vor ihm, aber jener raunt ihm zu, bei ihm sei die Erfüllung aller Wünsche, alles stehe in seiner Macht.

Darauf sehen wir den Maler in seinem Atelier; der Bucklige steht hinter ihm; während er ihm ununterbrochen Worte zuraunt, sieht der Maler schon die Erfüllung aller seiner Wünsche auftauchen und schwinden, auftauchen und schwinden: in Augenblicken scheint die Geliebte zu leben und so steigert sich seine Sehnsucht nach ihr zum verzehrenden Fieber.

Die Vorbereitungen zum Plane sind fertig: der Künstler hat nach seinen Entwürfen auf einem neuen Mumiensarg die alte Malerei täuschend nachgemacht, der Fremde holt ihn ab und im Schutze der Nacht führt sie ein Auto zum Museum, in das sie durch ein von geheimnisvoller Hand geöffnetes Hintertürl eintreten. Auch zum Glaskasten besitzt der seltsame Mensch einen Schlüssel, die falsche wird an Stelle der herausgehobenen echten Mumie eingestellt und unbemerkt gelangen sie mit ihrer Beute in die Behausung des Buckligen. Wir kommen in einen schwarz drapierten Mittelraum mit einer Art alchemistischem Ofen in der Mitte, Vorhänge verhüllen die Türen der anschließenden Zimmer. Schon steht die Mumie in einer ganz dunkeln Nische, ihr gegenüber ist der liebeskranke Künstler in einen Stuhl gesunken, hinter ihm steht, jetzt

ganz in seinem Element, der Dämmerung. Weiße Nebel steigen aus der Nische und hüllen die schwach beleuchtete Mumie ein, grelle Lichter flammen auf; es wird alles dunkel, nur ein Lichtkegel ruht auf der ägyptischen Prinzessin, die jetzt ohne den Deckel in ihrem Sarge steht, wieder schön, von geheimnisvollem Leben erfüllt. Sie regt sich – ihre weißen Tücher gleiten allmählich von ihr, sie tut einen Schritt, sie tanzt einen wunderbaren, an die altägyptischen erinnernden Tanz – der Zauberer ist verschwunden, ein mildes Licht strömt durch den Raum, der verzückte Jüngling stürzt ihr zu Füßen, ihre Arme sind ihm geöffnet, eine Tür steht offen und ein Himmelbett schimmert, er ist selig und mit ihr allein.

Am anderen Morgen erwacht er langsam und noch halb schlafend greift er nach seiner wunderbaren Gefährtin, aber sie ist fort, das Bett ist leer. Er stürzt ins angrenzende Zimmer, aber starr und hölzern steht die Mumie in der Nische, fühllos und taub gegen alle Bitten und Klagen.

Aber der Dämmerung tritt ein und verspricht, sie ihm in der kommenden Nacht wieder zu schenken.

Der Braut des Malers aber fällt sein langes Fernbleiben auf, sie sucht ihn im Atelier auf; er glaubt, die Prinzessin seiner Träume trete ihm entgegen, umarmt die Glückliche und stößt die Unglückliche zurück. Verzweifelt eilt sie davon, draußen scheint der Bucklige auf sie gewartet zu haben; er folgt ihr auf dem Fuße und unter seinem Einfluß ist sie in ihrem Schmerz willenlos, da sie vor seinen schwarzen Künsten nicht mehr bei der Liebe des Künstlers Zuflucht finden kann.

Dieser ist am selben Abend wie am vorigen beim Buckligen, die Beschwörung der Mumie wird wiederholt, (rechts) im verstorbenen Gemach erlebt er mit der Geträumten neue Wonneschauer. Aber kaum hat sich die Tür hinter ihm geschlossen, als ins gegenüberliegende Gemach der Bucklige die Verlassene des Malers hineinführt, welche mit wankenden Schritten ihm folgt und, wie in einem Angsttraum sich ihm überläßt.

Der Morgen naht. Der Maler hat einen bösen Traum: der Bucklige hat ihm die Prinzessin gestohlen und verführt.

Indessen hat er es aber der früheren Geliebten des Malers angetan und sie nachher ihrer grenzenlosen Verzweiflung

preisgegeben.

Der Maler erwacht und da er nach diesem Traume das Bett leer findet, tritt er wüst und glühend in den Mittelraum. Der Holzsarg ist gegen seinen Jammer taub.

Das Opfer des Bücklingen im andern Raum ist so weit, das kleine Giftfläschchen, das es am Halse trug, als einzige Erlösung zu ergreifen. Der Bücklinge sieht es und begibt sich von ihr weg in den Mittelraum. Der Maler erblickt ihn, ergreift ein Beil, stürmt hinter ihm her und trifft die Mumie, deren Sargdeckel von dem wuchtigen Schlag zersplittert; ~~ist~~ faules Aas stiert ihm entgegen. Er weicht entsetzt in die gegenüberliegende Nische und stößt auf den Bücklingen, ergreift ihn, würgt ihn. Er würgt ihn mit Krampf-

hafter Leidenschaft so lange, bis er – ein Bündel leerer Kleider in den verkrampften Händen hält..

Von Frauen geschüttelt, erwacht er über dem Anblick, der sich ihm aus dem Nebenraume bietet, dessen Tür inzwischen aufgegangen ist: Seine einstige Geliebte kniet am Bette und führt das Glas an die Lippen. Er stürzt auf sie zu, entwindet es ihr, sie finden einander wieder und kehren ins Leben heim.

u. Horizontalen, verbindender Diagonale u. mildernden Oval zu sein, ein Dougnet aus duftigen Farben, gipfelnd im rosigen, opalartig schimmernden Inkarnat; aber dahinter tut sich dem Ahnenden die Tiefe des Unsagbaren auf, das Rätselhafte, das uns zwingt, vor grosser Kunst innezuhalten u. uns als ihr unnachahmliches Merkmal ~~wohl~~ vertraut ist.

Otto Schneid.

Buddhas Grundlehren.

III. „Dies ist die hl. Wahrheit vom Leiden: Geburt ist Leiden, Alter ist Leiden, Tod ist L., mit Unliebem vereint sein ist L., von Liebem getrennt sein ist L., nicht erlangen was man begehrt ist L., kurz die fünf Elemente des Haftens am Dasein sind Leiden. — Dies ist die hl. Wht. von der Entstehung des Leidens: es ist der Durst, der von Wiedergeburt zu Wdgbt. führt, samt Freude u. Begier, der hier u. dort seine Freude findet: der Lustedurst, der Wiededurst, der Vergänglichkeitsdurst. — Dies ist die hl. Wht. von der Aufhebung des Leidens: die Aufhebung dieses Durstes durch gänzliche Vernichtung des Begehrens, ihn fahren lassen, sich seiner entäußern, sich von ihm lösen, ihm keine Stätte gewähren. — Dies ist die hl. Wh. vom Wege zur Aufhbg. des Leidens: es ist der hl. 8teilige Pfad, der da heißt: rechtes Glauben, rechtes Entschließen, rechtes Wort, r. Tat, r. Leben, r. Streben, r. Gedenken, r. Sichversenken.

IV. An Vishnu.

„Ewiger Herr der Götter, der du geruhst, deine Gestalt zu verhüllen in der Schöpfung vielfältiger Form, Du Allbarmherziger, halte still, um unsere Seelen zu erlösen & höre Deines Anbeters Schrei: daß wir entgehen der schaurigen Rückkehr zu unseres früheren Daseins jammervoller Art, als wir für die Seele den Leib eintauschten & allen Sünden untertan wurden, die uns umstrickten, uns bannend für die lange Flucht der Zeiten in die Sterblichkeit eines Leibes!"

Rigveda 10, 129.

II. Weder ein Etwas war damals noch auch ein Nichts war das Weltall;
Weder bestand der Luftraum noch war der Himmel darüber.
Wo war der Hüter der Welt? Was war ihr Inhalt & welches
Ihre Umhüllung? Was war die Meerflut, die grundlose, tiefe?

....

Unsere Schöpfung, von wannen sie ihre Entwicklung genommen,
Sei es, daß Er sie bereitet hat, sei es auch nicht so:
Der sie als schimmerndes Auge vom obersten Himmel beschauet,
Der nur weiß es gewiß; & wenn selbst er es nicht wüßte?

I. An Indra. Rigveda IV., 19.

Fürwahr, die Götter alle, die willigen Helfer, Himmel u. Erde, wählen Indra, Du Donnerkeilbewehrter, dich allein, den Starken, Grossen, zum Vritrakampf. – Die Götter liessen wie Greise nach in ihrer Kraft. Du, Indra, wurdest, aus Wahrheit geboren, der Allherrscher. Du schlugst den Drachen, der die Wasser umlagerte, du grubst die Bahnen (der Flüsse) die Alle tränken.. – Indra erschütterte mit seiner Kraft die Erde bis in die Tiefe, wie der Winde das Wasser in seiner Stärke. Er schwängerte die Mädchen, die gleich hervorbrechenden Quellen tobten, er schwängerte die jungen, rechtschaffenen Frauen, die verkümmerten, die dürstenden Triften u. Felder sättigte er, Milch verschaffte er den Unfruchtbaren, einen wunderkräftigen Gatten hatten sie. Der Eingeweihte hat Deine früheren Taten, Du Weiser, dem Geschichtsforscher so mitgeteilt wie Du diese sich selbst rühmenden gewaltigen Manifestaten vollbrachtest.. Möchten wir mit unserer Kunst als Wagenlenker stets gewinnreich sein!

Königslegende. Begriff d. Orients: Asien.

(Bab.-ass., Judentum.) Indien. (Parsismus.) (Lamaismus.) Islam. (China u. Japan.

INDIEN / Veda-Rlg. Götter: Natur. Indra I. Rudra (Sturm). Uschas (Morgenröte.)

Varuna (höherer). Rita (αναγκη)

Brahmanenkaste. Opfer. ~~A~~ D. „unbekannte Gott."

Spekulation II. Einsiedlertum. Yoga.

Seelenwanderung. Karman. Samsara. Nirvana.

Buddha Gautama Sidharta (Shaka) gb. Kapilavastu.

29 J. Verlassen d. Heimat, 7 J. Suche, dann Erleuchtung u. d. Bodhibaum.

Keine Offenbarung! Dharma III. Atheismus (Vgl. Sankya-Phil.)

Anhang: Spät-Entw. d. Bd. Gleichnis vom Pfeil. Statt Sein — Werden, ewige Momentexistenzen.

Hindüismus. Brahma-Atman. Welt ↔ Individuum. Obj. ↔ Subj.

Vishnu u. Avatar Krishna IV. Shiva u. Paravati. (Kali Durga)

Ishvara. Orgie u. Askese.

ISLAM / Koran, Hadith, Sunna, Idschma. 4 Schulen. 7 v. ein Bagdad 12. Jh.

Wahhabiten.

Schiiten. Sufismus. Mahdi.

CHINA / Universismus. Die Rolle d. Götter. Feng shui. Natur u. Ahnen. — — Yang yin

Kung fu tze gb. 551 v. Lao tze 604 v. Wei wu wei. Tao. V.

JAPAN / Shinto. Buddhismus.

Die asiatische Religion.

MOSES APPLEBAUM.

von Otto Schneid.

Wenn es bei dem heutigen Stande der Entwicklung noch verfrüht erscheint, von einer jüdischen Kunst zu sprechen, so liegt das an der Untiefe der jüdischen Renaissancebewegung in den westlichen Ländern, am starken Aufgehen der Juden in den westlichen Kulturen, an ihren ~~geringen~~ schwachen Fortschritten in der Besinnung auf Blut und Seele. Solche Besinnung, die von den besten Geistern des westlichen Judentums als sittliche Aufgabe empfunden wurde, war im Osten nicht notwendig. ~~Denn hier erwuchs und erwächst~~ Denn abgesehen von der noch ~~nicht absehbaren~~ so unerkennbaren Entwicklung im neuen Rußland erwächst hier ~~absehen~~ das Dasein und Schaffen des Einzelnen aus dem kräftigen breiten Lebensgrund der Gemeinschaft. Was etwa die Juden Polens in der jüngsten Zeit auch an bildender Kunst hervorgebracht haben, ist bei aller natürlichen Differenziertheit der einzelnen Leistungen aus gemeinsamer seelischer Tradition verständlich. Von jüdischer Kunst sind wir wohl noch weit entfernt; aber es gibt eine ostjüdische Kunst.

Einer ihrer charaktervollsten Träger war der Maler Moses ~~Ap~~ Applebaum, der vor kurzem in Kattowitz gestorben ist. ~~Für den~~ Wer sein Schaffen kannte und von seinem Geiste berührt war, bedurfte ~~es~~ nicht erst der Katastrophe seines Todes, um ~~seine Bedeutung zu erkennen und~~ sich coram populo in jeder Form zu Applebaum zu bekennen. Denn seine Kunst war von reichem Können und übergroßem Wollen getrieben und ~~kam aus einem~~ es war ein vorbildliches Menschentum, das nach einem kaum 40jährigen Heldenleben unterging. Applebaum

stammte von ganz armen Eltern aus Mszczonów, einem typischen Judenstädtchen in der Nähe von Warschau; von da trieb es ihn früh zur Kunst und in die Welt. An der Akademie in Liverpool erhielt er ohne Vorbildung einen Freiplatz, blieb aber innerlich frei und beschränkte sich auf die Erlernung des Erlernbaren; so wird man englische Züge ~~wird man~~ in seiner Kunst ~~etwa vergeblich suchen~~ kaum finden. In Liverpool und in London, ~~fanden seine ersten~~ Ausstellungen wo auch Max Nordau herzhaft für ihn eintrat, fanden seine Ausstellungen ~~beim Publikum~~ gute, anregende Aufnahme und aus dieser Zeit mag auch seine schwärmerische Dankbarkeit gegen England stammen, sein ~~Enthusiasmus für~~ Glaube an den Charakter des Engländers, in dem er ~~auch~~ nach dem schmerzlichsten Zusammenstoß nicht wankend wurde. Ein Geistiger, der auch 1914 unentwegt menschheitlich dachte, ohne von der allgemeinen Entheisung des Krieges infiziert zu sein, russischer Staatsbürger in England, der entweder in die russische oder in die britische Armee hätte eintreten müssen, verweigerte der Künstler ~~ein maßloser Eifer seiner Überzeugung~~ den Kriegsdienst und unternahm einen qualvollen Hungerstreik, nachdem man ihn schließlich entließ, als man sah, daß er ernstlich bereit sei, lieber zu sterben als am Werk des Krieges auch nur mittelbar teilzunehmen. Obwohl seine Anerkennung in England wuchs, zog es ihn nach dem Kriege unwiderstehlich zu den Brüdern nach Polen. ~~Aber~~ Er ließ sich freilich nicht in Warschau nieder, wohin gute Gefährten ~~ihn~~ ihn riefen, sondern in Oberschlesien, an der Peripherie zwar des ostjüdischen Lebens, mit dem er verwachsen war und bleiben wollte, aber auch der eigenartigen Schönheit düstern Industriegeländes und dem reinen Bilde der Beskiden nahe. Künstler und Forscher zugleich, rang er ~~[illegible]~~ hier in den letzten fünf Jahren unter schweren, mit unerhörter Noblesse ertragenen Entbehrungen rastlos

um neue künstlerische Erkenntnisse, mit so hohen Anforderungen an sich selbst wie die großen Meister der Vergangenheit und so selten mit sich zufrieden wie sie.

Die Spannung zwischen Geist und Natur, Idee und Wirklichkeit, deren sinnvolle Lösung dem Künstler schmerzlich und beglückend empfundener Lebensinhalt wird, war für Applebaum vor allem Formproblem. Schaute er die Welt in seinen Frühwerken noch als naiver Nachfolger der impressionistischen Sehweise an, die den drängenden Forscher in ihm unbefriedigt ließ, so führte ihn die Gewißheit eines ~~vorhandenen~~ latenten Formgesetzes in der Gestaltenfülle der Welt über vielfache Experimente zu einer ganz persönlichen Ausdrucksweise, die den positiven Grundsätzen des Kubismus, wie sie schon durch Cesanne erfüllt waren, congenial war. ~~und blieb~~. So wurde die Oberfläche zur Funktion einer primären Grundgestalt, geometrisch einfache Plastizität schien ~~von der~~ einem ~~Spiel~~ Rhythmus gesteigerter, nahezu selbständig gewordener Flächen zu Grunde zu liegen. Erst in der letzten Zeit wurde für Applebaum auch die Farbe zu ~~der großen~~ zu einer ebenso bedeutsamen Aufgabe, der er sich mit der gleichen Leidenschaft hingab. Eine neue Einheit, ja Identität von Form und Farbe schwebte ihm vor, die ~~er~~ in manchem Werk der letzten Jahre schon vorgeahnt war. Abstrakte Formungen betrachtete er gleichwohl nur als Studien, nach abstrakter Kunst ~~freilich führte~~ drängte ihn sein Forschertrieb nicht; ~~dazu war er~~ zu innig war er ~~[illegible]~~ der Realität verbunden, ~~mit~~ ihrem Elend und ihrer Schönheit. Mit einer Intensität, die nur aus völligem Einssein mit dem Gegenstand verständlich wird, malte er das Dasein des ostjüdischen Menschen, malte er ~~seine~~ ihn in äußerer Not und innerem Reichtum, malte er seine Sinnlichkeit und

seine Ekstase; da war eine eigenartige Synthese von Intimität des seelischen Ausdrucks u. Monumentalität der Form geraten. Nicht minder persönlich u. innerlich ist Applebaums Landschaftswerk. Waren ihm seine Menschenbilder (bald Ausdrucksträger eigener Erregungen,) bald friedensvolle Verkörperungen handlungsloser, in sich geschlossener Existenz, ~~bald als Ausdrucksträger der eigenen Erregungen~~, so fand er etwa in der schlichten Größe der Beskidenlandschaft vollends reine Ruhe, erlebte hier die Natur als gütige schöne Mutter. Auch das vom Maschinenzeitalter veränderte ~~Bild der~~ Antlitz der Landschaft wurde für Applebaum zu einer tiefen ~~Problem~~ Angelegenheit; die von der Technik aufgewühlte oberschlesische Erde und das Schicksal der Arbeiter haben den Charakter des Lokalen u. des Einzelfalles abgestreift u. weisen wie ~~die~~ Applebaums ~~Bi~~ Bildnisse auf das Typische, allgemein Gültige.

Daß dieser feurige Geist ~~noch~~ gerade in den letzten Monaten, als im Körper schon das tödliche Leiden steckte, sich mit besonderem Eifer auf Studien stürzte, zu den Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens hinabstieg, als wollte er das Anschauen u. Erfassen der Welt aufs Neue beginnen, bestärkte uns in der Hoffnung, daß er auf dem Wege zu gewaltiger Meisterschaft sei. Der Tod allein konnte ihn an der Erreichung der letzten Ziele ~~dieses~~ ~~eines solchen Zieles~~ hindern; doch das Lebenswerk, das Applebaum hinterließ, dürfen wir als edles künstlerisches Gut (dankbar) bewahren.

r r r r

Marek Szwarc.

Von Dr. Otto Schneid (Wien).

Nationalismus bedeutet für kleine Künstler die Gefahr der Beschränkung, der Verengung, des Steckenbleibens. Für den großen ~~Künstler~~ heißt Verwurzeltsein im Volkstum: die Sendung, ins menschheitliche emporzuwachsen. So will auch die ~~[illegible]~~ jüdische Kunst von Marek Szwarc, der dem schicksalhaften Drange in den schöpferischen Möglichkeiten seines Blutes spezifische Gestalt gibt, als ein ~~durch~~ durch seinen Ursprung nationales Gut, ~~[illegible]~~ in ihren letzten Zielen aber als allgemein menschlich verstanden werden.

Jüdisch ist diese Kunst in zweifachem Sinne. Erfüllt von der ganzen Gefühlswelt des Juden, seiner Leidenschaft, seiner Inbrunst, seiner Innigkeit, erfüllt von der eigenen Geistigkeit des Ostens, die westlicher Einfluß nicht zu trüben vermochte, ~~Aber~~ ist sie auch technisch ~~[illegible]~~ dem polnischen Judentum, dem der Künstler entstammt, eng verbunden. Denn gerade unter den Juden Polens hat die Metallplastik, die ~~bescheiden~~ besonders die Bearbeitung von Gold, Silber, Kupfer und Messing,

2

von Namenlosen ~~[illegible]~~ bescheiden als Handwerk ist nicht als Kunst geübt würde, eine schöne Vergangenheit ist blieb noch bis in die jüngste Zeit lebendig. Das innige Verhältnis zum Metall als Material, das diesen würdigen Meistern eigen war, bildete auch die Voraussetzung für ~~die~~ Marek Szwarc Künstlerentwicklung. ~~von Marek Szwarc~~

1892 in ~~[illegible]~~ Zgierz in Polen geboren, ging er, als die allgemeinen Bildungsmöglichkeiten des Städtchens erschöpft waren, zu einem Schlosser in die Lehre, arbeitete dann ein Jahr in einer Metallwarenfabrik ist besuchte eine Mechanikerschule. Von hier aus ~~hatte~~ schien ihn sein heftiger Drang zur Kunst den direkten Weg seiner eigentlichen Sendung führen zu sollen, aber er sollte erst auf Umwege geraten, ehe er den Sinn seiner Sehnsucht erkennen ist ihm treu folgen konnte. Ihn, der die Metalle früher nur handwerklich ist ausdrucklos bearbeiten durfte, zog es jetzt zu „freier" Gestaltung, die er von der Bildnerei in Stein erhoffte. ~~[illegible]~~ Auch ~~Auch~~ in Paris, wohin er als 18 jähriger kam,

finden wir Marek Szwarc anfangs ausschließlich mit Steinskulptur beschäftigt. Der Erfolg einer lebensgroßen „Eva", die er 1913 im Salon d'Automne ausstellte, mag ihn darin ~~dieser Richtung~~ noch mehr ermutigt haben. Eine Russlandreise führt ihn 1914 nach Odessa, wo er Büsten von Bialik, Mendele Mocher Sforim, Fürst Ussischkin ausführt. Der Weltkrieg überrascht ihn in Polen. Die Erschwerung der Bildhauerarbeit während des Krieges führt ihn hier und seit 1917 wieder in Russland zur Malerei, die er, 1920 nach Paris zurückgekehrt, fortsetzt, bis ihm die Erkenntnis aufgeht, daß die handwerklich streng gebundene Metallplastik seine wesentliche Aufgabe sei; und daß hier seine tiefsten Ausdrucksmöglichkeiten liegen. Erst jetzt, seit 1925, kamen auch die ganz großen Erfolge auf den Ausstellungen in Paris und andern europäischen und amerikanischen Städten, kam der Einzug seiner Werke in große Museen und Privatsammlungen.

4

Gleich eines der ersten Kupferreliefs der Epoche beweist, daß der Künstler ~~hier~~ in ehrfürchtiger Erneuerung der Tradition seinen rechten Weg gefunden hat. In der Szene „Abraham & die drei Engel" (1924) führt die schwierige ~~Arbeit~~ Technik von selbst zur weitgehenden Abbreviatur, zur ~~Konzentrierung~~ Beschränkung auf das Wesentliche & zu umso intensiverer Durchgeistigung. Die Szene hat eine Unwirklichkeit & Innigkeit wie ~~sie~~ sie ~~in~~ die abendländische Kunst vielleicht nur zur Zeit Giottos ~~kannten~~ aufwies; die enggeschlossene Gruppe der ~~3~~ ~~[illegible]~~ vier polnischen Juden, ein kindlich gesehenes Haus, Sarah, die polnische Jüdin, so etwas wie Bäume: keine Spur von Genre & doch die ob, ~~[illegible]~~ zeitlich nah & ~~intim~~ in fast lokaler Intimität ~~[illegible]~~ erlebte ~~Atmosphäre~~ biblischen ~~[illegible]~~ Atmosphäre. In der selben Zeit mag auch sein Moserelief entstanden sein. Zwischen 2 begleitenden Halbfiguren sagt er im Halbprofil ~~auf~~, mit den Tafeln in den Händen, ~~Tefilin~~ Gebetsriemen am Haupt & Arm, & fern hinter seinem Dickel

ist der wüste Tanz um das goldene Kalb angedeutet, über dem
~~angedeutet~~ 5
aus der rechten obern Bildecke als primitives
Symbol des Undarstellbaren Strahlen aus dem Dunkel hervorbrechen. Vor
der ungeheuern Ausdruckskraft, die von der eigentümlichen
Formwirkung der Linienschwünge, aber auch von der
merkwürdigen Verzerrung der monumentalen Gestalten aus-
geht, stehen wir vielleicht einen Augenblick lang be-
fremdet; um dann desto tiefer zu erkennen, wie sehr
wir uns gewöhnt haben, das biblische Thema durch
die Brille der abendländischen Kunst, vor allem im ita-
lienischen Sinne zu sehen. Marek Szwarc hat hier ganz
aus den Quellen orientalischer Seelenhaftigkeit geschöpft, die
die Stimme des Blutes ~~verstanden~~. Dem Grotesken nicht minder
nahe, doch heiter in der Grundstimmung,
als Komposition alt, doch geistvoll variiert,
führt sein „L'chajim", ein Gruppe zechender
Männer und Jünglinge, zu einer Raumauffassung, in der die Rückkehr zu asia-
tisch-mittelalterlicher Perspektive bewußt vollzogen
ist.

6

Wie das Neue Testament in hebräischer ~~Fassung~~ Sprache als ~~organische~~ natürliche Fortsetzung des Alten anmutet, so gibt Marek Szwarc auch dem altchristlichen Motiv die eigentümliche Fassung, die wir als semitisch empfinden: ~~Solche~~ „Jakobs Traum" (1925), der „Gute Hirte" (1927) ~~und~~, der „Lanzenstich" (1928), die „Veronika" (1929) ~~bilden solche organische Einheit~~ und die Vision von „Mosis Tod" (1930) bilden solche organische Einheit. Der ~~Künstler~~ Doch nach wie vor sieht er alles prinzipiell, alles wuchtig und groß; „David und Bathseba", „Bileam und der Engel" und die „Versöhnung" (1927) bezwingen uns in ihrer Unmittelbarkeit, ~~Anders~~ In breiterem Vortrag, ~~und doch nicht~~ doch darum nicht minder tief erschüttert uns die vielfigurige Komposition „Der Tod des Rabbi" (1928), aufgebaut aus einer raumabschließenden Gruppe am Totenbette und einer Vordergrundschicht aus zwei Männern, die dem Toten das karge Lager auf dem Fußboden bereiten. Das Gefühl der Heiligkeit, innige Vertrautheit mit dem Thema des Todes haben hier aus wohlverstandener nationaler Tradition ~~und~~ das allgemein menschliche Seelengut hervorgebracht, das wir an den besten Werken von Marek Szwarc bewundern und lieben.

~~Die beruhigte Form und geklärte Form~~

[x] Um wieviel selbstverständlicher erscheint die gleiche Formensprache in dem gegenständlich aus eidgenössisch-ostjüdischem Leben geholten Relief der "Zwei Musikanten"!

[x] Die Formensprache dieser Metallreliefs, deren Wesentlichkeit die Steinbildnerei des Künstlers nicht erreicht, lässt in den letzten Jahren die Festigung und Beruhigung erkennen, zu der die moderne Kunst ganz allgemein und gerade der leidenschaftlich veranlagte Künstler aus besonderem Bedürfnis gelangt ist.

Marc Chagall and the Problem of Jewish Art.

By Otto Schneid (Vienna).

A principal research of Jewish art requires essentially two, first of all perfectly different, but for a final synthesis indespensible positions of problems. The first position of the problem is naturally a historical one.

In historical respect there is a state of affairs which is surprising enough, to give the reason for a far-ranging work of research, especially on a religious and national-psycho=logic basis. How was it, that a nation who could so decisively influ=ence the abstract intellectual history of man, and indirectly their universal history - a nation, who, in all changes of their conditions of existence remained spiritually creative - has produced comparative=ly inessential things, respectively dependent works, especially on all spheres of plastic art.

It is clear enough, that the popular explanation through biblical prohibition of presentation is entirely insufficient. Neither architectonic sterility nor the lack of an ornamental art of their own would be motivated by it; for, at the Islamic nations, whose prohibition of pictorial presentation is not less radical, the very prohibition of presentaion seems to have partaken in the singular prime of architecture, decorative art and ornamentic. Here is on the contrary a main problem of the psychology of talents, which, enriched by the analytic method of Freud and his school, has proved by several works, that our problem can expect a thorough explanation from it too. To be sure - the empiric research of Jewish creation of art is in its first stage, and the excavations in Palestine will certainly enrich our knowledge of monuments. Anyhow it is entirely improbable that the historic state of affairs, as seen on the basis of our present know=ledge, might be essentially changed by such discoveries.

The second position of problems arises, so far, without any connection with the historical one, from observation and real interpretation of the present time. Are we nowadays, entitled to pre= sume the existence of Jewish Art, or can we only consider it as poten= tially existing, as a postulate? The vital conditions of national art are not, or not yet given to Jewdom. In its lack of domiciliation, modern Jewish creation of art is missing a certainly important, but not indispensible suppo= sition, - since the universal history of art also knows a nomadic art. But the sociologic supposition of an organic social body, and with it the great unity of a collective spirituality, by which the existence and work of the single artist become animated history of art - are missing.

These promising single forces are certainly existing already, although the importance of a single case is often over-appre= ciated. For - can the mere incorporation with Jewdom make a Jewish artist? As little as the inclination to Jewish theme can render such facts, since many a painter, without being a Jew, has represented types and scenes of Jewish life, with a special predilection. The only just criterion would be a specific Jewish mentality, the indivi= dual expression of a collective soul. This fact we find with surpris= ing purity in Chagall´s works.

Whether we follow Arian or Jewish enthusiasts, who think Chagall the greatest living artist, or grant him a more modest rank in value, is inessential for our problem. He is doubtlessly by far more important by his art itself than by his position in history of art; for, apart from various influences on kindred spirits and imitators, he has not actually been forming any school, nor will he ever be, and his contribution to the formal development of painting - just think comparising of the art-historical importance of a Cézanne, Kandinsky, Picasso - is proportionally small. We are, above all, in=

terested in the problem, whether a specific Jewish mentality in art can possibly be proved in our particular case.

If ever a closely palpable era was fit to grant us a thorough insight into the essence of Jewish spirit, it is the astound= ing productive epoch, so rich in contrasts, which, nearly at the same time, produced Mendelssohn in the west, and in the east the Gaon of Wilna and Baal Schem Tow. The historical part of the leading enlighten= ers and that of the rabbinic master has been sufficiently cleared. In the movement of Chassidism, founded by Baal Schem, the problematic, but anyhow more profound powers of unknown archaic ages, decisive for the spiritual history of Judaism, find their expression; they are the effects of a mystic tradition, only partly conceivable for the histo= rians. This Chassidic psyche is nowadays sunk and corrupted: but it found its resurrection to its original purity, in the pictorial work of Chagall.

Three elements, approximately also marked by temporal succession, meet our eyes in Chagall's art: miracle, reality, and the miracle in reality.

His outward life may be given in a few words. From his birth 1887 in the hamlet Liosno near Witebsk, till 1910 he spent his life in that Lithuanian province, with the exception of a few months of instruction in painting, at Leo Bakst in Petersbourgh. Till 1914 his first time in Paris, that time of great success, which founded his fame. From 1914 till 1922 again in Russia, yet even then not the immense Russia - but the pygmy-world of Liosno and Witebsk. Since then the artist has been living in Paris, singularly unswerving, in spite of his still increasing fame.

For nobody ever was more inward, no artist ever was humanly more closely connected with his art than Chagall. Owing to modern psychology we know that the conscious man and the logic with

which he conceives, regulates the world and reacts on it, only form part of the complete man, as it were, only his surface. In the depth of man is that, still unregulated chaotic, infinite world, of which only a limited part is accessible to us, a choice, determined by the world around us, and education. In every creative process, regulating energies meet with plenty of unconsciousness. But the portion of logic force is perfectly different at every artist, its variability reaches from the rationally creating, the mathematician in art, the masters of construction, to Chagall, the painter of the unconscious.

After all everybody has his spiritual life, streaming imaginations, presentiments, and above all dreams, dreams at night-time and day-dreams; but the fact that Chagall had the intuition, the simplicity and power, to convert them directly to the image, that is his singularity, that is his greatness. Nothing else but just pure descending into a world of preconscious occurrences are especial= ly those creations, originating from the time before 1914, in which reality seems to be wilfully portioned, nay, even dissolved, - pic= tures, which indeed represent events rather than objects; as in ge= neral in psychologic development the event itself doubtlessly pre= cedes the object. 19o8 already, the artist dared to express , in rather a strange way, the gloomy mood which filled the little town, owing to some decease; he represents the dead man, lying in the street, surrounded by burning candles; a street-sweeper is doing his work quietly, a woman is crying, and on a roof is a queer fiddler sitting. One step forward, that step leading to Paris - he has the courage to fix a still purer dynamics of depth on the canvas. He sees the embryo in the body of the mare; the head of a woman, who, coming out of the atmosphere, above the roofs - walking towards a cow, with a milk-pail in her hand, is separating from her body, to strive with

a shining face towards the light, which is coming on from high. A big green head of a man in its profile, the head of a calf, a few miniatures and the Russian town blend into a mystic image, equally impressive in its rational inaccessibility and pictorial closeness. In paintings of dreams, such as that " Of the Moon " we find ourselves absolutely forsaken by the usual constants Above and Below, Distant and Near, placed into an absolute spiritual world. Chagall has like Faustus, started the way to " The Mothers ", to those still unshaped depths, to the abyss, from where everything comes and goes. He did not disobjectify, as the German expressionists did, but experienced things in their primitive state; he could do that by that mystic ecstatic disposition of mind, which is to be found in Chassidism as the principle of Hithlahawuth. Being a mystic artist, he experiences the world more directly, more inwardly - just like the Jew, in one of his drawings, who is dropping the written law and flying to heaven. In this attitude lies a wordly feeling, which is sometimes to be found at western philosophers, but is certainly essential with the Asiatic: " The instinct for that, at all intellectual mastering sneering unfathomableness of existence."/ Worringer / To understand perfectly well, how the conception of the real and unreal blend into one, by the work of an artist, how realities become unreal, and irrealities real, we must, naturally free ourselves from the overestimate of our knowledge, from the feeling of security in the scope of usual conceptions of realities. A slight presentiment of the questionableness of our world is the preliminary condition for the understanding of Chagall's world of miracles.

But besides that, another, apparantly entirely contrary relation to reality besomes obvious in the art of Chagall. This phantast and dreamer is also a surprising realist. A realist who approaches things with a want for objectivity which strikes us just in the above described connection, - with a humble self-giving, which affects us. What rare realism lies in the representation of the house in which the artist grew up - how intensely is it fixed, with

the most exact particulars! Close observation, often touched by a deli= cate humour, takes us back to many a scene of East-Jewish life, as though we were in its very midst; how extraordinarily real do the single figures look at us; the rabbi, the beggar, the old ironer, the praying man, the musician! What vivid interior does the poorly barber´s shop represent, how much expresses, in another picture, a big pendulum-clock, and in the background a little man, looking out into the night; the plainest representation of eternity. The Jews whom Chagall painted, are so profoundly felt, as if they were all self-portraits. An absolutely psychologic understanding like this, can only be explained out of such insight into the object, as it were, as into oneself. The most mature master-piece of this direction is in the possession of Wolfgang Gurlitt, Berlin. How the rational and irrational of the Jew meet in this face and its look, this mixture of keen quibble and ardent ecstasy - is a re= vealment, compared with which all the rest of Jew´s paintings certainly fade. Just the same spirituality comprises, in an Asian sense, animal and plant, eternises beloved men, fixes houses and fences, the landscape before towns. That pious absorption into plain, simple beings and things we know as a Chassidic principle, as that of Kawanah. In Chagall´s art, however, the mystic and realistic don´t exist in a loose connection, as it were, side by side. His best, most original works are the uncom= parable synthesis of these elements. Coming from the roof of a wooden log-house which is nearly minutely painted, a man is walking through the air with big, strong steps; someone, standing below, beckoned him towards himself. Before a similar house, where profane people are follow= ing their occupation, a carriage with a man sitting in it, drawn by a horse, turns upwards; we are witness of an ascension, amidst the most simple surrounding. A loving couple is floating through the air, above a precisely painted town - an old Jew with a sack and stick is flying above the minutely painted town of Witebsk.

Miracle, reality, miracle in reality, three stages of a spiritual development of profound unity - three gates to an art, which, in the first moment, shows itself uncommonly personal. In which, however, as these lines want to express, a profound tradition has its effect, and which can perhaps, for its own part, renew this tradition. That is why this art is of great, more than personal importance, especially for us Jews.

11

Die moderne Architektur und ihre soziale Sendung.

von Dr. Otto Schneid, Wien.

In dem Buche "Vers une Architecture"/Kommende Baukunst/ richtet Le Corbusier an die heutige Gesellschaft die Frage: Baukunst oder Revolution? Aber die Antwort kann nicht richtig ausfallen, da die Frage falsch gestellt ist. Denn von dem gewaltigen Prozess der Menschheitserneuerung, der notwendig aus Niederreissen und Aufbauen besteht, bildet die Baukunst selbst einen wichtigen Bestandteil, eine treibende Kraft, deren Bedeutung die folgenden Ausführungen erweisen sollen.

Das vorige Jahrhundert war in der Baukunst durch den Zustand einer tiefen Schwäche und Unfruchtbarkeit gekennzeichnet. Jede starke Epoche der Vergangenheit hatte in der Architektur ihren natürlichen sichtbaren Ausdruck gefunden, der sich der Nachwelt als "Stil" darstellte. Das 19. Jahrhundert hatte nicht die Eigenkraft in der Architektur seine Zeitform zu finden und griff deshalb auf die "Stile" vergangener Zeiten zurück, ahmte sie nach und verlor ganz das Gefühl dafür, nur blutleere Kopien zu schaffen. Die Seuche dieser Stilbauten, das verhängnisvolle Erbe des vorigen Jahrhunderts, ist aber leider noch immer nicht ganz ausgerottet. In vielen Provinzstädten werden noch heute grauenhafte Fassaden mit den Anhängseln der antiken und Renaissance-Baukunst an die Häuser geklebt, mit Säulen, Pilastern, Akroterien, Balustern, Mäanderfriesen, Eierstäben und Girlanden aller Art, ohne das wünschenswerte allgemeine Gelächter zu erregen, das sie unmöglich machen würde. Dass in einer Zeit, die in der Architektur ihren rechten Ausdruck schon findet, solcher Plunder noch bestehen und mit Baukunst verwechselt werden kann, wäre ein schlechter Witz, wenn es nicht traurige Wirklichkeit wäre. Luftlose Massenquartiere des Elends und eben-

solche Arbeitsstätten einerseits und protzige Palastfassaden,/ob hinter diesen auch nichts stecke/anderseits,hat uns das 19.Jahrhundert hinterlassen.Den Menschen der schlimmen Gegenden,die noch darin stecken,bietet sich da nur der eine gute Trost,dass es in den massgebenden Zentren längst besser geworden ist und dass die neue Baubewegung auch bald die Nester der Reaktion erobern muss.

Schon vor dem Krieg waren die führenden Architekten aller Länder in einem Punkte einig,in der Verwerfung des Stilbaues.Aus der richtigen Erkenntnis des Bauzweckes, aus der richtigen Behandlung des Materials und entsprechender Konstruktion suchten sie,womöglich ganz ohne angehängten Zierat,zu neuer baukünstlerischer Kraft und Grösse zu gelangen.Der Krieg vernichtete aber leider die starken Anfänge der Bewegung und unterbrach die Entwicklung,die zur Gesundung und Erneuerung des Bauens führte.Für die Überlebenden war die Wiederaufnahme der Baubewegung naturgemäss ungemein erschwert,aber eine brennende Notwendigkeit.Das Prinzip der Zweckmässigkeit setzte sich nach dem Vorbild des Ingenieurbaues am raschesten in den Industriebauten durch,aber auch Handel und Verkehr mit ihren vergrösserten Massstäben stellten der Architektur die dankbare Aufgabe neue Bautypen zu bilden.Die wichtigste Notwendigkeit für alle Länder aber wurde der Wohnbau,für den sich zweierlei Möglichkeiten ergeben:Der Massenbau,in dem möglichst viele Menschen möglichst gesund wohnen sollen,einerseits,der Siedlungsbau, das Kleinhaus,anderseits.Grösste Anerkennung verdient,was in den letzten Jahren an Grossbauten in amerikanischen Städten, in Holland,Deutschland und auch in Wien geschaffen worden ist, während im Siedlungsbau,für den die englische Gartenstadt vorbildlich war,die Stuttgarter Siedlung Weissenhof das Meisterwerk der Nachkriegszeit wurde.Da und dort führt die restlose Erfassung des Zweckes und insbesondere der Wunsch nach hygie-

nischer Durchbildung des Baukörpers, nach möglichst viel Luft und Licht, zu Formen von neuer Schönheit, die sich dem Baugeist der schöpferischen Vergangenheit würdig anreiht. Nach der Auffassung des heutigen Architekten ist die Baukunst für das körperliche und seelische Wohl der Menschen da und nicht zum Protzen und Repräsentieren. In schlichten und klaren, ruhig geschlossenen oder kräftig bewegten Formen erheben sich die neuen Wohnhäuser Hollands, Russlands, Frankreichs ~~und~~ wie Deutschlands, in streng einfachen und eben darum schönen Formen reihen sich, ein Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls, die kleinen Siedlungshäuser aneinander. Wie die Stilbauten des vorigen Jahrhunderts den Individualismus unfreiwillig karrikierten, so wächst in den modernen Gebilden der Ordnung und der Klarheit das kollektive Empfinden des kommenden Menschen. Während dort nicht eigentlich Häuser, sondern Fassaden gemacht wurden, die das Geltungsbedürfnis des vorlauten Einzelnen theatralisch darstellen, spricht aus den grossstädtischen Wohnblöcken und noch mehr aus den Reihenhäusern des Siedlungsbaues der Geist der Einordnung, der Wille zur Arbeit an und in der Gemeinschaft.

Besser als aus historischer Entfernung können wir an der eigenen Zeit beobachten, wie materielle und geistige Tatsachen ursächlich ineinandergreifen. Eine neue Gesinnung führt in der Baukunst zu neuem Material, neues Material zu einer neuen Gesinnung. Nicht mehr der verputzte oder unverputzte Ziegelbau, sondern der Eisenbeton ist das Material der Zeit, dieser sowie Stahl und Glas ermöglichen ungeahnte Freiheit in der Konstruktion bei gleichzeitiger Erhöhung der Bausicherheit, ermöglichen vorkragende Stockwerke, flache Dächer als luftige Sommerwohnfläche, eine Fülle von Luft und Licht, und in konsequenter Durchbildung auch Verbilligung des

Bauens. Von besonderer Bedeutung ist die Idee der völligen Industrialisierung, wie sie von Walter Gropius propagiert wird. Die Industrie soll ideal errechnete Bestandteile für den "Trockenbau" herstellen, in dem, wenn gelungene Versuche wie Die$ in Weissenhof Beweisskraft haben, vielleicht die Baumethode der nächsten Jahrzehnte zu erblicken ist.

So stellt die Architektur in dem gewaltigen historischen Prozess, der sich unter unserer freiwilligen und unfreiwilligen Mitwirkung heute vollzieht, den buchstäblich "aufbauenden" Teil dar und bereitet in ihrer Weise das Kommen einer besseren Menschheit vor.

Otto Schneid
Papers

L'architecture de nos jours.

☐ Avant d'aborder notre sujet „d'a. de n. j." nous devons nous rendre compte des notions cardinales de toute architecture, les mêmes pour tous les pays et tous les temps. – Il y a d'abord deux contrastes élémentaires, c'est la masse et l'espace. La masse accumulée presque purement dans laquelle il n'y a que des espaces tout petits, telle se présente la PYRAMIDE EGYPTIENNE.

☐ En creusant, au contraire, la masse donnée dans la nature, l'homme crée aux Indes des CAVES arrachées à même la roche vivante. Ces deux extrêmes dépassent à peu près les limites de l'architecture: la pyramide dans sa pure massivité touche à la sculpture, le temple taillé dans le roc monolithe annulle nos notions d'une architecture, d'une liaison de parties à un ensemble, c'est à dire de la construction.

☐ Quant à la construction, nous différons entre le bâtiment à masses et celui à membres. Le palazzo STROZZI à Florence, du quinzième siècle, dont les fenêtres ne sont que des trous dans les murs, nous montre un exemple de la construction par la masse.

☐ La construction par des membres est incorporée classiquement dans le TEMPLE GREC, dont les colonnes, portant le pontrage et le toit, ne laissent aux murs que la fonction d'une paroi et d'autre part

☐ la CATHÉDRALE GOTHIQUE, ce squelette magnifique à paroi minces, ne portant rien, ne fixant que les limites de l'espace intérieur et conséquemment en partie formées de verre.

☐ En ce qui concerne le rapport du bâtiment avec son entourage, nous connaissons deux possibilités: l'oeuvre humaine qui se subordonne à la nature, qui s'enchâsse dans le paysage, qui vient s'encadrer dans le tout, ainsi que la MAISON CHINOISE et

2 d'un autre coté, celle qui domine alentour, qui impose à l'entourage son caractère à soi, comme la mosquée de tombeau à SAHSARAM au milieu d'un étang, tels les châteaux forts du moyen-âge en Europe.

Mesdames et Messieurs, toute époque a en sa façon de s'exprimer architecturalement, son style, comme nous l'appelons. Cependant il y avait dans l'histoire européenne quelques „renaissances", résurrections du passé, justifiées par certaines affinités spirituelles. Ce ne fut que le dix neuvième siècle qui, sénile, épuisé, devait perdre tout à fait ce don créateur, en imitant les anciens clichés, en bâtissant et ornant d'après un style ou d'apres quelques-uns, en abusant alors de la tradition que la génération ne pouvait plus continuer.

☐ Considérons l'édifice le plus remarquable du dix-neuvième, le PALAIS de JUSTICE à Bruxelles, par Poelart. ~~Il nous impose~~ Quelle manifestation architecturale, dressant ses masses puissantes au dessus de la ville, parabole solennelle d'une justice idéale. Par contre cette grandeur du monument même est surchargée d'une surabondance de détails provenant du vocabulaire de l'art antique, passés par différentes mains, on les dirait couverts de poussière archéologique.

☐ Au commencement de notre siècle l'architecture s'élève peu à peu de la déchéance la plus profonde. Les quartiers de la misère et de la tuberculose réclament l'attention du monde et la fausse pompe des façades enghirlandées en devient d'autant plus triste. Un sentiment nouveau est en marche. On ne cherche plus la façade mais la maison.

Voilà un des premiers essais, le magasin de WERTHEIM à Berlin, par Messel, de l'année 1904, structure presque gothique, mais pressée par un toit lourd et couverte encore de détails ogivaux.

☐ La BOURSE d'AMSTERDAM par Berlage, de la même année, est

3 est mieux comprise quant à sa situation dans la ville, sa valeur urbaniste, l'ornement en est plus économique, la masse clairement organisée.

☐ Une demi-sphère sur des cubes, c'est l'église de STEINHOF près de Vienne, par Otto Wagner. Plus d'ornement historique, mais l'arbitraire, l'ornement inventé en occupe la place; le sentiment viennois, toujours quelque peu décoratif, nous offre la séduction picturale du „Jugendstil."

☐ Sa première déroute, la manifestation d'un esprit moderne radical, une maison de Adolphe Loos, en face de la Hofburg, excita une sensation, un trouble, qu'on se rappelle bien: Pas d'ornement, pas de façade, une maison, quel toupet!

☐ On dit que l'architecture contemporaine est née en Amérique. La BROADSTREET à New York nous en fait douter. Au lieu d'une sincère expression de la vie technique nous y trouvons le baroque européen mal imité et l'extérieur du temple grec au service de l'homme d'argent. Et les gratte-ciel au fond?

☐ Un exemple de HOLLYWOOD: ce qui nous impose, c'est le bâtiment même; mais c'est le détail qui nous révèle toute la tragicomédie du parvenu, son manque de goût et encore plus son manque d'un sentiment architectural, remplacé par le besoin de montrer sa puissance, le besoin d'en imposer.

☐☐ Cependant dans la formation des gratte-ciel, nés de la nécessité de profiter du terrain le plus possible, l'Amérique a beaucoup appris. Suivant le type donné par le WOOLWORTH BUILDING à New York on trouva peu à peu une forme mieux satisfaisante. Le CHICAGO TRIBUNE BUILDING n'est qu'une reprise agrandie du système gothique; mais

☐ dans ces dernières années, quelques créations américaines égalent les chefs d'oeuvre du monde entier. Quelle magnifique symphonie de masses, de forces rhythmisées, quelle émanation

d'une gigantesque volonté plastique! Il semble que dans le BARCLAY VESÊY BUILDING à New York et

- dans le bâtiment d'une société de TÉLÉFONE à St. Louis soit réalise la mission architecturale de l'Amérique.
- Ajoutons qu'il y a là, abstraction faite des gratte-ciel, des pioniers et des maîtres de l'architecture. Voila un bâtiment d'ADMINISTRATION à Buffalo, par Frank Lloyd Wright, le plus important entre eux, formés de masses presque pures.
- Nous voyons que l'Amérique n'a pas précédé l'Europe en créant la forme moderne. Nous la devons en effet aux nécessités de notre vie même, spécialement à 3 facteurs: aux I. besoins actuels, aux II. matériaux modernes, et à la fonction III. constructive. = Les besoins caractérisant notre temps qui participent à la formation d'une architecture, ce sont industrie, commerce et trafic et enfin habitation. Dans l'industrie il s'agit avant tout d'un lieu de travail salubre et lumineux. Voici une solution du problème par Behrens, à Berlin, en béton et en verre.
- Le commerce enrichit l'architecture en produisant de grandes maisons de BUREAUX par exemple celle de CHILE à Hambourg par Hoeger, bâtie de briques, continuant ainsi une tradition locale;
- ou les halles de marché à Końskie en Pologne (près de Radom), une oeuvre d'art proprement faite, consacrée à la vie pratique;
- ou la GARE de Stuttgart, par Bonatz et Scholer, dont la tour, en même temps poteau indicateur, concentre tout l'administration, cédant le reste à la circulation même.
- Il n'y a pas d'autre art, qui **saisisse**, autant que l'architecture, toute notre vie, correspondant aux fonctions de l'homme entier. L'industrie, le commerce et le trafic ont beaucoup d'importance

pour nous, il est vrai, mais c'est l'habitation qui nous touche immédiatement. Il y a longtemps que la grande ville n'est qu'une prison cruelle pour la plupart de ses habitants. De s'en défaire, de s'enfuir à la campagne, c'est une possibilité partielle, peu accessible aux millions liés à la métropole. Ce qu'il nous faut c'est la ville nouvelle, fondée sur nos connaissances d'hygiène, sur les besoins sociaux de nos jours. Ce détail d'un projet grandiose de l'architecte Le Corbusier nous introduit dans sa VILLE pour 3 MILLIONS d'HABITANTS. Plus de nos rues-corridors, étroites, pleines de poussière, plus de cours d'aération et d'eclairage insuffisantes, chaque appartement donne sur des parcs. Les gratte-ciel de la cité et les quartiers en rangées de denticules autour d'eux s'éloignent de la zône de poussière. La densité de la population de Paris est aujourd'hui de 360 habitants par hectare, quoiqu'il n'y ait pas plus que 5% de surface plantée. Malgré une surface plantée de 95% qu'il admet, l'utopiste Le Corb. augmente la densité à 800 habitants!

☐ Envisageons maintenant quelques maisons d'habitation executées. Une maison par Sauvage, au Montparnasse, qui, en se rajeunissant, agrandit la surface d'aération et d'eclairage.

☐ Un de nombreux bâtiments d'habitation de la commune de Vienne,

☐ suivi par de plus vastes et de meilleurs.

☐ Mentionnons encore une maison bien faite par Schwarzbg.-Cz. près de Katowice.

☐ Cependant les chefs-d'oeuvre de ce genre, nous les trouvons en Hollande, spécialement dans les maisons d'ouvriers par Oud. Pas de façade, un aspect simple et digne s'ouvre à la rue,

☐ mais ce qui nous émeut, ce sont les COURS PLANTÉES, remplies

de lumière et de santé, voici l'architecture comme service social.

☐ L'autre possibilité, non moins sociale, c'est la colonisation dont nous devons le développement au continent avant tout à la CITÉ JARDIN ANGLAISE.

☐ La maison en série réclame naturellement une utilité particulière, une simplification parfaite, une économie extrême, c'est à dire la standardisation. Un MODÈLE de Adolphe Loos nous montre le nouveau problème esthétique de l'oeuvre en vue de la reprise.

☐ La colonie Eichkamp près de Berlin par Bruno Taut. Le désir de se distinguer de l'autre, l'individualisme y est surmonté par l'esprit de la communauté, par un certain collectivisme

☐ qui domine aussi dans la CITÉ MODERNE près de Bruxelles, par V. Bourgeois. Tiens, une nouvelle esthétique, qui résulte de la série, une victoire de la standardisation, la beauté de l'article en masse.

☐ Ce sentiment a bien reussi dans la colonie WEISSENHOF près de Stuttgart bâtie sous la direction de Mies van der Rohe par plusieurs architectes internationaux, dont chacun travaillait tout indépendemment. Une axe principale s'adapte à la courbure du terrain, 2 mouvements contraires s'opposent.

☐ Regardons d'abord la MAISON d'OUVRIER par Bruno Taut, destinée comme toutes ces expériances, pour la série, et

☐ la maison du TRAVAILLEUR INTELLECTUEL par Poelzig, exposée comme celle-là au soleil. Le toit en terrasse, cela va de soi, provenant du plan, enrichissant la face habitable.

☐ Terminons la considération des besoins qui participent à la formation d'une architecture et examinons le matériel moderne comme créateur constructif. C'est avant tout le béton et le béton armé. Un observatoire astron. à Potsdam par Mendelsohn, le Einsteinturm

ouvert d'une coupole tournante,
réalise une des possibilités du béton : le monument plastique, ~~une unité pour ainsi dire sculpturale~~ ~~un~~ massif compact, une pensée pour ainsi dire sculpturale. Je ~~demande~~ réclame votre attention pour l'idée d'un mouvement exprimé dans les fortes lignes de la base.

☐ C'est le même architecte chez qui nous apprendrons une deuxième possibilité du béton armé, ça veut dire renforcé de fer, respectivement d'acier, dans une maison de commerce à Gleiwitz en Haute Silésie, la possibilité de faire ~~déborder~~ surplomber des étages entiers, ~~d'~~ d'échapper, ou peu s'en faut, ~~à peu près de~~ à la gravitation. Le matériel permet de même de remplacer la fenêtre haute par la large, l'éclairage bien plus pratique.

☐ Un restaurant à Katowice bâti par Schwarzenberg-Czarny, atteint à la même liberté ~~struct~~ constructive.

☐ Un autre emploi du béton armé, l'ensemble de piliers verticaux, s'attache tout à fait au système gothique. Mais, le ~~concerne~~ CARTEL ~~société~~ de Stumm à Düsseldorf, exprime-t-il vraiment un esprit métaphysique, une passion céleste, le désir de surmonter la matière ou, au contraire, de l'augmenter?

☐ Plus probe, plus propre, neutralisant la direction verticale par l'horizontale, ~~une~~ la maison des syndicats d'ouvriers à Berlin, par Max Taut ~~allemands~~ surpasse celle-là, en rendant au matériel plus de justice.

☐ C'est Le Corbusier qui à reussi de trouver la conséquence extrême du béton armé. Voilà une de ses 2 maisons à Wsshf. ~~Le~~ pilotage néolithique ~~est revenu~~ ~~revenu~~. Des piliers réguliers, un aspect comparable au, montant en haut et portant les plafonds restent ~~incouverts~~ nus au rez-de-chaussée, la maison est ~~distancée~~ dérobée du terrain humide, ~~et~~ le jardin se continue dessous. ~~sous elle dessous~~

☐ et la face ~~ma~~ gagnée ainsi revient au toit encore une fois.

☐ Ajoutons, concernant la portique du siècle à Breslau, par Max Berg, que le béton armé agrandit la liberté constructive aussi en créant des vastes espaces voûtés.

☐ Le deuxième matériel caractérisant l'époque c'est le **verre**. Ce gratte-ciel d'acier et de verre (par Miës van der Rohe) n'est encore ~~plus~~ qu'un projet, mais

il nous introduit dans des perspectives magnifiques: de la délivrance de nos prisons de murs, où nous goûtons des tableaux illusionistes, nous consolant de la nature perdue. Pourrions nous attendre de ces efforts une nouvelle réconciliation de l'homme avec la nature?

☐ Non loin d'un tel projet il y a déjà quelques réalités remarquables, comme le **Bauhaus** à Dessau par Gropius, liant par le pont d'administration les bâtiments d'ateliers, et

☐ l'intérieur, d'une caisse des malades à Vienne, par Judtmann et Riss.

☐ Le chef-d'oeuvre de construction en verre exécutée c'est sans doute le „Centrosoyus" à Moscou, par Le Corbusier, dont je regrette de n'avoir que la photographie du modèle. Le chauffage, resp. le refroidissement se fait par un courant d'air qui passe rapidement entre des parois neutrales. La méthode est patentée.

☐ Nous avons déjà vu qu'on cherche partout une nouvelle économie, une nouvelle esthétique de la série. Mais l'idéal suppose aussi la fabrication des parties constructives en série, c'est à dire leur industrialisation. Le pionnier de cette idée c'est, sauf Le Corbusier, Gropius. Voici son bâtiment à demi-sec à Weißenhof, et

☐ celui à sec, en construction. Vous voyez le montage des plaques fournies de la fabrique dans le squelette de fer. Une petite maison est construisible à la technique sèche, pendant quelques heures et grâce à sa sécheresse, habitable tout de suite. Cependant la condition préliminaire de ces idées c'est l'industrialisation en gros, à la base de la standardisation de toutes les parties constructives.

☐ Ayant étudié l'architecture d'aujourd'hui comme résultat de 2 facteurs cardinaux, des besoins modernes et des matériaux modernes, tâchons de comprendre le troisième facteur, la fonction du bâtiment, l'effet formal du but. Conforme à la nature qui, en organisant une économie parfaite, produit la plus grande beauté, la création de l'ingénieur ne cherche que l'utilité absolue et nous satisfait en même temps sous le point de vue esthétique. Les hangars à Orly, par Freyssinet, nous le confirment, un exemple parmi des centaines.

☐ Voyons une fabrique chimique à Luban en Poznanie, par Poelzig, dont l'extérieur exprime conséquemment l'organisation intérieure, le procès de la fabrication

☐ ou ce MODÈLE osé par Ladowski, une tour de lessive, une machine toute nue

☐ et enfin un des puissants silos, des greniers à blé à Chicago, comparables à des tuyaux d'orgue gigantesques.

☐ Après cette revue des facteurs desquels résulte la forme de l'architecture contemporaine, il ne nous ~~le~~ reste plus qu'un petit essai sur la forme même. J'y trouve deux principes dont le ~~premier~~ j'appellerais le premier le dynamisme horizontal. Nous le rencontrons dans un temple hindou à Kajouraho, dans ~~son~~ le mouvement horizontal de ses couches, explicable peut être par une inquiétude de l'homme mystique comme le verticalisme ~~du~~ gothique ~~en~~ Europe.

☐ Cependant notre horizontalisme actuel est d'une origine tout à fait terrestre. L'idée de l'extension, comme elle s'exprime dans les ailes puissantes d'une maison à Amsterdam, par Wiedeveld, est donnée par la rue, ce courant de mouvement rapide,

☐ c'est le dynamisme réel de la rue qui produit le dynamisme formal du bâtiment comme celui du Mosschaus à Berlin par Mendelsohn, cette gueule gigantesque, exprimant l'avidité, la force démoniaque de la presse.

☐ Voilà le même sentiment dans ~~la~~ la caisse des malades à Vienne, déjà mentionnée par Judtmann et Riss.

☐ Rappelons nous ~~du~~ le gratte-ciel du journal Chicago Tribune, de ~~son~~ sa dépendance ~~de la~~ du gothique. Voici le projet refusé d'architectes européens, des frères Luckhardt et Alphonse Anker, une immense énergie horizontale, sortant d'une forte colonne vertebrale. La volonté de l'expansion, ne s'exprime-t-elle pas ici, plus sincèrement ?

☐ Un dynamisme seulement formal amène conséquemment à l'idée ~~du~~ ~~son~~ mouvement ~~pratique~~ réel. Il y a déjà en Suisse un ~~Sanatorium~~ dont un étage ~~se~~ tourne selon le soleil.

☐ L'audacieux projet pour le monument de la Troisième Internationale par Tatline, ~~pensé~~ conçu en acier et verre, se compose de 3 salles de verre autour d'une axe diagonale, qui tournent, l'une indépendante de l'autre, dans un mouvement spiraloide perpétuel. Des projets comme celui-là ne sont plus des questions techniques, mais, d'autant plus, des questions d'argent.

☐ Examinons enfin l'autre principe de la forme moderne. La figure humaine, traduite par le cubisme dans des corps géometriques, cette idée nous surprend, il est vrai.

☐ Mais la ville, réduite par le cubisme aux formes géométriques simples, nous semble ~~toute~~ bien plus naturelle. Pourquoi?

Le cubisme c'est la peinture architecturale.

☐ Nous sentons bientôt que la pensée cubiste n'est pas nouvelle, qu'elle ~~soit~~ est au contraire un ~~des~~ éléments fondamentaux de toute architecture. Une villa à Versailles par Lurçat pourrait nous en convaincre,

☐ une maison en série du même architecte encore ~~plus~~ davantage. Quelle ~~simplicité~~ sobriété noble, quelles ~~beauté~~ proportions classiques!

☐ Cette idée cubiste ~~se peut lier~~ vient se rattacher à celle du mouvement, comme dans un bâtiment d'habitation à Dahlem par les frères Luckhardt et Alphonse Anker, ~~venant~~ naissant ici du besoin de ~~un~~ l'aëration la plus intense possible, produisant un jeu rhythmique de la lumière et de l'ombre.

☐ Une architecture internationale est ~~en marche~~ née. Un projet de Mendelsohn pour Haifa en Palestine s'enchasse dans le ~~monde en~~ paysage oriental

☐ comme un ~~maison~~ établissement de bains à Hilversum en Hollande par Dudok répond à la nature du nord. Les cubes rhythmisés se rangent ~~[illegible]~~ autour de la cheminée, ~~pas~~ non plus poussé ~~au~~ dans le coin, mais debout dans l'axe de symmetrie de la maison.

~~le~~ symbol fier.

Tel est, je le crois, la mission de l'arch. de maison. ~~[illegible]~~ mieux que la terre.

Msdm. et Mss., nous pouvons constater qu'une architecture, reconnaissant ses éléments éternels, est en marche partout. Nous en attendons ~~[illegible]~~ que l'homme habite

Die Verständlichkeit der Kunst.

Die Verständlichkeit der realistischen Kunst und ihre Grenzen.

Vor dem bekannten Museumsbilde mit dem berühmten Feldherrn, der im Triumph in die eroberte Stadt einreitet, drängen sich jeden Sonntag die Leute. Ihre Bewunderung gilt dem historischen Liebling in seiner stolzen Haltung auf dem edlen Roß, dem Glanz des Gefolges, den genau wiedergegebenen Bauten der wohlbekannten Stadt; so fällt denn auch ~~dem~~ den malerischen Qualitäten des Gemäldes reichlich Lob zu — etwas von dem Ruhm seiner Gestalten geht auch auf den Maler über. Wenn man diese Gestalten im Nachbarlande auch nicht liebt — die Malerei als solche daher auch viel kühler beurteilt, so gibt es doch kaum Jemanden, ~~der das Thema des Bildes nicht verstünde~~ für den das Bild nicht verständlich wäre. Nämlich im intellektuellen (im sozialen) Bereiche des Museums — unter den Tausenden oder gar Millionen, ~~die~~ denen vermöge einer gewissen Bildung die gemalten Gestalten u. Vorgänge bekannt sind. Aber von unterhalb dieser Bildungsschicht — von außerhalb dieser Zivilisation gibt es zu solchen Bildern keinen Zugang. Daraus ~~ergibt~~ ergäbe sich die überaus traurige Konsequenz, daß der in akustischer Hinsicht stummen Kunst, die ~~sich~~ nur ~~an~~ das Auge wendet, aufnimmt, Grenzen gezogen sind wie den Literaturen. ~~Aber in Wirklichkeit~~ Unmittelbar gegenstandslose Wirkungen.

Aber die Musik besitzt die große Macht der allgemeinen

Zugänglichkeit, zumindest soweit sie ihren eigentlichen Sinn bewahrt, indem sie einerseits von der Sprache unabhängig u. reine Instrumentalmusik bleibt, sich aber andererseits ~~sich~~ ausschließlich an ~~das~~ unser unlogisches Seelenleben wendet, ohne sich als Programmusik der Fremdherrschaft des Sujets zu überlassen. Sollte diese Möglichkeit, zu allen Menschen sprechen zu können, der bildenden Kunst verschlossen sein?

[Vergegenwärtigen wir uns die Farbenempfindlichkeit der Tiere. Nicht nur der Stier u. der Truthahn reagieren in der bekannten Weise; der Raubtierwärter u. jeder praktische Zoologe kennt die tierpsychologische Wirksamkeit der Farben u. benützt diese, um das Verhalten der Tiere zu beeinflussen. Bekanntlich hat die experimentelle Psychologie auch beim Menschen eine reiche Skala der ~~Eregbo~~ Wirkung von Farben auf Stimmung u. Verhalten festgestellt. Man richtet sich auch ohne theoretisches Wissen praktisch nach dieser psychologischen Gesetzmäßigkeit, indem man durch Farben u. deren...

fache wirkt ~~aber~~ hingegen niedlich – spielerisch, zuweilen aber auch ~~als~~ wie eine Äußerung von Schmerz oder Angst. Wie die Horizontale beruhigt – die Diagonale erregt, haben auch Bögen aller Art, Zickzacklinien, Spiralen, Flecken – Punkte ihre besonderen Ausdrückswerte, u. zw. sowohl einzeln als auch wiederholt. Aber welche unendlichen Möglichkeiten ergibt erst die Fülle dieser Elemente ~~f~~ von Farbe u. Form!

DIE ABSTRAKTE KUNST UND IHRE TRAGÖDIE.

Diese Elemente, die wir durchaus nicht ~~theoretisch~~ bewußt zu kennen ~~u.~~ brauchen, um praktisch ihrer Wirkung ausgesetzt zu sein, sind das Material derjenigen Kunst, die wir als abstrakt bezeichnen, weil sie ~~sich~~ nur ~~ausschließlich an~~ unmittelbar zu unserer visuellen Sensibilität, ~~an~~ zu unseren sinnlich-seelischen Kräften spricht, hingegen auf ~~von~~ die reproduzierende Wiedergabe der uns bekannten Gegenstände ~~„abstrahiert"~~ verzichtet, von ihnen „abstrahiert."

In einer solchen Kunst hätte die Menschheit

Verhältnis zu einander etwa Innenräume und die Kleidung auf Reiz ~~und Erregung~~ oder ~~auf Ruhe und Sachlichkeit~~ Beruhigung, auf ~~Erregung~~ Leidenschaft oder Sachlichkeit abstimmt. Die Innenarchitekten, die Modekünstler und alle ~~klugen Frauen~~ instinktsicheren Frauen kennen diese Geheimnisse, von denen ~~die Menschen~~ die Primitivsten allerdings am meisten wissen.

Was von der Farbe gilt, gilt ebenso von Masse und Raum, von Fläche und Linie: Die Pyramide erweckt das Gefühl der Festigkeit und Sicherheit, umgekehrt wirkt eine nach oben sich verjüngende Masse bedrohlich und beängstigend, wenn sie auf ihrer Spitze steht oder herabhängt, selbst dann, wenn eine solche Masse etwa in Beton und Stahl konstruiert ist und gegen ihre Festigkeit kein vernünftiges Argument besteht. Eine ununterbrochene reine Fläche wirkt als Ausdruck von Größe, Ruhe, Dauer und Erhabenheit, die vielfach gebrochene und geknitterte

~~Mit allmenschlichen~~ endlich die in ihrer an Intensität wie in ihrer an Extensität unbegrenzte Sprache erlangt. Das Werk dieser Kunst würde keinerlei Wissen, Erkennen u. Wiedererkennen voraussetzen, sondern, befreit von allen assoziativen Bindungen u. somit von allen Zivilisationsgrenzen, ~~sich~~ nur an unser allmenschliches, von den in uns ~~organisch~~ waltenden Naturgesetzen bestimmtes Gefühlsleben appellieren. Aber hier beginnt schon die Schwierigkeit, welche die theoretische Vollkommenheit der abstrakten Kunst[x] praktisch schließlich in ihr Gegenteil kehrt. Denn dieses sublogische Seelenleben erfüllt uns fast niemals ganz, ~~wir sind~~ an allem ~~Erscheinungen~~ sinnlich Wahrnehmbaren ist auch unser logisches Vermögen interessiert. Wir verarbeiten das Wahrgenommene ~~es~~ assoziativ u. das bedeutet schon, daß es die Menschen entsprechend ihren vielen Kollektiven u. individuellen Verschiedenheiten in völlig verschiedener Weise zu verschiedenen Ergebnissen verarbeiten.

~~Empirisch~~ So bleibt also als Publikum für die gegenstandslose Kunst aus ~~mit~~ Farben u. Formen nur einerseits die absolut primitiven Menschen in ~~seiner~~ ihrer ungetrübten Instinktsicherheit übrig, anderseits die wenigen Kunsttheoretiker, denen wissenschaftliche Erkenntnis die verlorene

---

[x] als allgemein menschliches Verständigungsmittel

Welt der Instinkte wieder erschlossen hat. Damit hat sich der abstrakt schaffende Künstler hoffnungslos vom empirischen Menschen, der zwischen den beiden Extremen wohnt, entfernt. Weder die Theoretiker noch die Snobs können ihm auf die Dauer aus solcher Isolierung helfen. Der Künstler braucht seelisch u. wirtschaftlich die Verbundenheit mit den Massen.

KÄMPFE UND SYNTHESEN.

Vorwiegend aus diesem Bedürfnis hat die europäische Kunst seit den 20er Jahren an fast allen Fronten die Umkehr zur „Wirklichkeit", d. h. zu deren mehr oder minder klarer Darstellung vollzogen. Aber die Abstrakten behaupten sich stellenweise mit Heldenmut u. die Auseinandersetzung geht weiter. Was kommt? Wenn wir die vorhandenen Anzeichen richtig deuten, sind mancherlei neue Berührungen und Durchdringungen der beiden Pole des Kunstschaffens im Gange. Die Kunst als Ganzes kann auf die tiefen allmenschlichen Kräfte, die den Farben u. Formen innewohnen u. den alten Meistern hochgradig vertraut waren, niemals verzichten; nicht minder intensiv aber erhält sich in ihr das Verlangen nach Verewigung der Realität u. ihrer Wiedererkennung. Aus diesen beiden Prinzipien heraus eröffnet sich für die kommende Kunst ein Weg zu den Menschen, der ein Weg der zweifachen Verständlichkeit sein wird.

Otto Schneid.

Wanda Kragen:

Dymy nad Azją (Rój, Warszawa).

Die andauernde Hausse in Rußlandbüchern, die an sich durch den Zusammenhang mit dem aktuellsten u. umstrittensten aller Probleme verständlich ist, hat uns weniger durch die offene als durch die verschleierte Parteilichkeit mancher Autoren mißtrauisch gemacht. Wie anders liest man daher ein Buch, dessen Verfasser man als Menschen von sauberster Denkungsart kennt u. schätzt, der in Niemandes Solde steht u. nichts als die Wahrheit sagen will. Wanda Kragen, die sich durch Übersetzungen u. zuletzt ~~auch~~ durch eigene Lyrik u. Prosa allmählich einen Platz in der polnischen Literatur erobert, gibt uns im ersten Teil ihres „Dymy nad Azją" eine überzeugende realistische Reportage des Alltags in Moskau, des noch immer sehr harten, aber von zähem Glauben erfüllten Lebens der arbeitenden Massen. Der zweite Teil ~~versetzt uns in das asiati~~ läßt uns in ~~nach~~ Sibirien, das uns Allen ja noch vor relativ kurzer Zeit als grausige Eiswüste galt, ~~u. läßt uns zu~~ zu staunenden Zeugen des Aufbaus modernster u. gewaltigster Schwerindustrie werden.

Aber wer brächte die übermenschliche Objektivität auf, sich zu all dem rein registrierend zu verhalten? So begleiten den Bericht ~~Reflexionen,~~ Gedanken, durch welche die beobachtende Persönlichkeit oft stärker charakterisiert wird als das Beobachtete. Ist z. B. das bolschewistische Theater für das Arbeiterpublikum „eine Art Mysterium, ein Rauschgift, eine durststillende, leuchtende Vision, die den Zuschauer dem harten grauen Alltag weit entrückt"? Entspricht ~~eine solche~~ diese illusionistische Auffassung, ~~die den Kunst Sinn der Kunst darin erblickt, den Menschen seiner Wirklichkeit zu entführen und ihn für ein paar schöne Stunden in eine Welt der Illusion zu versetzen und nicht~~ nicht vielmehr der bürgerlichen, insbesondere der romantischen Kunsttheorie? Es ist gewiß kein Zufall, daß das russische Theater von heute konzentrierte Wirklichkeit sucht und daß diese Menschen das eigene Leben auf der Bühne ~~illusiert wie~~ gesteigert wiederfinden. Solche und andere im eigentlichen Sinne menschliche Fragen sind es, die sich durch Wanda Krayens schönes menschliches Buch ziehen und uns gleichsam mitten auf einem geistigen Kriegsschauplatz eine gute Lektion in Menschlichkeit geben.

KUNST und KITSCH.

Ein Begriff, der von der Verachtung herstammt, ist schon darum schwer definierbar, weil diese selbst eine komplexe, aus ungleichartigen Faktoren zusammengesetzte psychologische Erscheinung ist. Als Kitsch pflegt man ~~einerseits~~ zuweilen schlecht gelungene, ihren Aufgaben schwach oder gar nicht entsprechende Arbeiten aller Kunstgattungen zu bezeichnen, mit diesem Ausdruck also ungenügende, auf dem Mangel an Können beruhende Qualität zu kennzeichnen. Diese sozusagen handwerkliche Seite des Begriffes ist aber in der Kunstkritik der letzten Jahrzehnte und im Sprachgebrauch des Publikums immer mehr gegen eine ästhetisch-qualifizierende zurückgetreten. So verstehen wir unter Kitsch etwas, was ~~keineswegs~~ ~~technisch~~ keineswegs ~~schlecht zu~~ im Sinne mangelhaften Könnens schlecht zu sein braucht; in technischer Hinsicht kann es sogar auf einer sehr hohen Stufe stehen. Wir meinen vielmehr gewisse spezifische Eigenschaften, denen solche Erzeugnisse auch den enormen Grad von Beliebtheit verdanken, welcher der eigentlichen Kunst nie-

mals erreichbar ist. Durch Gefälligkeit, Sentimentalität und Süßlichkeit appelliert ~~sie weniger~~ dieser ~~der Kunst~~ Zwillingsbrüder der Kunst weniger an das seelische Vermögen der Menschen als an dessen Schwächen. Während die Kunst die psychischen Funktionen der Menschen eher durch Überbeanspruchung steigert, kommt der Kitsch ihren kleinlichen Bedürfnissen zärtlich ~~bejahend~~ bejahend entgegen. Die Kunst wendet sich gleichsam an unser Über-Ich, ~~die~~ der Kitsch an unser Unter-Ich.

Gefälligkeit, Sentimentalität und Süßlichkeit müssen wir aber nicht nur in den schmachtenden Landschaften und Liebesbildern der Ansichtskartenindustrie, an den Perlmütter-Andenken aus Venedig und an den ~~geflügelten Engelchen~~ gipsernen Flügelengeln in den Schaufenstern der Fleischer suchen; ~~die~~ Kinder dieses Geistes begegnen uns bekanntlich auch in Kunstausstellungen und die protzigen,

pützigen, rührenden oder niedlichen Fassaden öffent=
licher u. privater Gebäude sprechen die gleiche Sprache.
Wir geben uns in der Regel aber nicht Rechen=
schaft davon, daß diese Gesinnung auch in der
Sphäre ~~wahl~~ vorhanden ist, der wir uns zumeist
mit unkritisch gleichförmiger Ehrfurcht nähern,
in der Kunstgeschichte. Auch in dieser scheiden
sich ~~deutlich~~ die Geister, bzw. die Charaktere.
In nächster Nachbarschaft Michelangelos, der
vielleicht der größte Künstler aller Zeiten u.
jedenfalls eines der gewaltigsten Genies der
Menschheit gewesen ist, gehört ~~erscheint~~ ~~die~~ der weichen,
anschmiegsame, zu Aneignung u. Übernahme,
aber auch zur Hervorzauberung der gewünschten
Wirkungen stets bereite Raffael mit seiner
ganzen Kunst einer charakterologisch völlig
anderen Welt an. Dort jene innere Riesen=
haftigkeit, welche die Mitwelt so erschreckend

faus, hier das liebliche Maß der Empfindung, dessen Maßstab das Triebleben der Auftraggeber bildete. (Wie ganz anders aber war die große Lieblichkeit der Gestalten Leonardos geartet!: Wie abgründtief ist das ewige Lächeln der Mona Lisa, das ~~nicht~~ süßlich, wohl süß, aber niemals süßlich genannt werden könnte!) Eine ähnliche ~~fundamentale~~ ~~Gegensatz~~ Kluft wie ~~der~~ die zwischen Michelangelo uſ Raffael klafft im 17. Jahrhundert zwischen Velasquez, ~~uſ Murillo~~ dem vollkommensten Augenmenschen seiner Zeit, uſ Murillo, dem schmachtenden Frömmler uſ virtuosen Herzensbrecher. Guido Reni, Carlo Dolci uſ ~~hundert~~ tausend Andere vor ihnen uſ nach ihnen würden so betrachtet eine eigene historische Reihe ergeben, zusammen eine schon wegen ihres ~~mächtigen~~ enormen Einflusses

auf ~~die~~ Millionen Menschen (und sogar mächtigere) eine mächtige Größe neben der Kunst, aber nicht mit ihr identisch.

Man mißverstehe uns nicht: Kein Mensch denkt daran, etwa das Werk Raffaels einfach als Kitsch zu bezeichnen, obwohl von ~~der~~ dessen Originalität ~~dies~~ nach den Angriffen der neueren Forschung immer weniger übrigbleibt; aber es gilt, einmal ~~aufzuzeigen~~ zu zeigen, daß manche Größe der Vergangenheit von dem verhängnisvollen Geiste ein Stück in sich hat, indem wir uns auf diese Weise klar werden, in welche (historischen) Höhen ~~sie~~ jener Geist emporreicht, können wir ihn auch in unserem heutigen Kunstleben umso besser erkennen u. bekämpfen. (So gewinnen wir nicht nur eine geläuterte Vorstellung von der Kunst und ihrer Geschichte;)

O.S.

DR. OTTO SCHNEID

Es ist wohl verfrühter Optimismus, heute von jüdischer Kunst zu sprechen. Eine solche setzt einen geschlosseneren Gesellschaftskörper voraus als den ~~heutigen~~ bestehenden jüdischen und vor allem Bodenständigkeit. Aber es gibt einige wenige ~~Künstler~~ Persönlichkeiten, die nicht nur Künstler und zufällig auch Juden sind, sondern sich in ihrem Wirken ~~so mehr als nur thematische~~ als fruchtbare Ansätze ~~zur~~ einer Entwicklung ~~einer~~ jüdischen Kunst ~~bedeuten~~ darstellen. Das sind tief veranlagte Menschen, die mehr als in thematischer Hinsicht dem Judentum verbunden, ~~sind~~ bewußt oder unbewußt mit einer spezifisch jüdischen Art zu erleben in die Kunst der Gegenwart eingetreten sind. Zu ihnen gehört der Maler Maurice Typlebaum, über dessen Herkunft, Entwicklung und Bedeutung an dieser Stelle bereits einiges mitgeteilt worden ist. Die Kollektivausstellung dieses Künstlers im Bielitzer Kultussaal bietet in hundert Gemälden, Aquarellen, Handzeichnungen und Holzschnitten einen so großen ~~künstlerischen~~ Reichtum an Inhalt und Form, daß sie als ein überaus wichtiges ~~selten~~ höchst bedeutungsvolles Ereignis allgemein empfunden werden müßte, wenn unsere ~~von Tagesfragen~~ so sehr ausgefüllte jüdische Öffentlichkeit, ~~deren~~ nicht künstlerisch gänzlich unerzogen wäre. Dennoch wird sich kein mit offenem Sinn und Auge Begabter der unmittelbar starken Wirkung der meisten Schöpfungen entziehen können. Mit besonderer Liebe sind Themen des ostjüdischen

ebens behandelt. Ein tiefdunkles Bildchen „Chazoth" gibt fesselnd
mitternächtliche Beth-hamidrasch-Stimmung wieder, ein „Jeschiwa"-
bildchen wandelt das gleiche Thema in geistvoller Weise ab.
Heim aus der Synagoge", eine große Gruppendarstellung, führt,
~~weist~~, wie die feinfühlige „Simchath-Thora"-Szene in der „Sabbath-
lichtsegen", tief in die Seele des Milieus ~~hineinzuführen~~.
Von ~~wunderbar~~ köstlicher Feinheit ist das „Kol nidrej-Gebet", ~~weil~~
eine Gruppe von ganz in die Gebetttücher eingehüllten Betern
darstellend, die einen melodischen, vielsagenden Linienrhyth-
mus ergeben. An der Grenze des Humors und des Grotesken
schwebt die ausdrucksvolle Gestalt des „Marschalik", des
Hochzeits-Spaßmachers. Neben den ausgesprochen jüdischen
Motiven, wie sie auch in Holzschnitten behandelt sind,
enthält die Ausstellung zahlreiche Porträts, Landschaften
und Kompositionen von größter Ausdruckskraft und seltenem
formalen Können.

Die moderne Architektur u. ihre soziale Sendung.

1

Von Dr. Otto Schneid - Wien.

In dem Buche „Vers une Architecture" (Kommende Baukunst) richtet ~~er~~ Le Corbusier an die heutige Gesellschaft die Frage: Baukunst oder Revolution? Aber die Antwort kann nicht richtig ausfallen, da die Frage falsch gestellt ist. Denn von dem gewaltigen Prozeß der Menschheitserneuerung, der notwendig aus Niederreißen u. Aufbauen besteht, bildet die Baukunst selbst einen wichtigen Bestandteil, eine ~~wesentli-che~~ treibende Kraft, deren Bedeutung die folgenden Ausführungen erweisen wollen.

Das vorige Jahrhundert war in der Baukunst durch den Zustand einer tiefen Schwäche u. Unfruchtbarkeit gekennzeichnet. Jede starke Epoche der Vergangenheit hatte in der Architektur ihren natürlichen sichtbaren Ausdruck gefunden, ~~den sichtbaren Ausdruck~~ der sich der Nachwelt als „Stil" darstellte. Das 19. Jahrhundert hatte ~~keine~~ nicht die Eigenkraft, in der Architektur ~~einen Ausdruck~~ seine Zeitform zu finden u. griff deshalb auf die „Stile" vergangener ~~Epochen~~ Zeiten zurück, ahmte sie nach u. verlor ganz das Gefühl dafür, nur blutleere Kopien zu schaffen. Die Seuche dieser Stilbauten, das verhängnisvolle Erbe des vorigen Jahrhunderts, ist aber leider noch immer nicht ganz ausgerottet. In vielen Provinzstädten werden noch heute grauenhafte Fassaden mit den Anhängseln der antiken u. Renaissance-Baukunst an die Häuser geklebt, mit Säulen, Pilastern, Akroterien, Balustern, Mäanderfriesen, Eierstäben u. Girlanden aller Art, ohne das

wünschenswertes allgemeines Gelächter zu erregen, das sie unmöglich machen würde. Daß in einer Zeit, die in der Architektur ihren rechten Ausdruck schon findet, solcher Plunder noch bestehen und mit Baukunst verwechselt werden kann, wäre ein schlechter Witz, wenn es nicht traurige Wirklichkeit wäre.

Die luftlosen Massenquartiere des Elends und ebensolche Arbeitsstätten einerseits in protzigen Palastfassaden, (ob hinter diesen auch nichts stecke) andererseits, hat uns das 19. Jahrhundert hinterlassen. Den schlimmen Gegenden, die noch da in stecken, bietet sich da nur der eine gute Trost, daß es in den maßgebenden Zentren längst besser geworden ist, und daß die neue Baubewegung auch bald die Nester der Reaktion erobern muß.

Schon vor dem Krieg waren die führenden Architekten aller Länder in einem Punkte einig, in der Verwerfung des Stilbaues. Aus der richtigen Erkenntnis des Baugeschäftes, aus richtiger Behandlung des Materials und entsprechender Konstruktion suchten sie, womöglich ganz ohne angehängten Zierat, zu neuer baukünstlerischer Kraft und Größe zu gelangen. Der Krieg vernichtete aber leider die starken Anfänge der Bewegung und unterbrach die Entwicklung, die zur Gesundung und Erneuerung des Bauens führte. Für die Überlebenden war die Wiederaufnahme der Baubewegung naturgemäß ungemein erschwert, aber eine brennende Notwendigkeit. Das Prinzip der Zweckmäßigkeit setzte sich

nach dem Vorbild des Ingenieurbaues, am raschesten in den Indu=
striebauten durch, aber auch Handel u. Verkehr mit ihren
~~neuen~~ vergrößerten Maßstäben stellten der Architektur die dankbare
Aufgabe, neue Bautypen zu ~~schaffen~~ bilden. ~~Das Wichtigste~~
~~für alle Länder~~ Die wichtigste Notwendigkeit aber wurde der Wohnbau, für den sich
zwiefach Möglichkeiten ergeben: Der Massenbau, in dem
möglichst viele Menschen möglichst gesund wohnen
sollen, einerseits, der Siedlungsbau, das Kleinhaus,
anderseits. Größte Anerkennung verdient, was in den
letzten Jahren an Großbauten in amerikanischen Städten,
in Holland, Deutschland u. auch in Wien geschaffen
worden ist, während im Siedlungsbau, für den die engli=
sche Gartenstadt vorbildlich war, die Stuttgarter
Siedlung Weißenhof das Meisterwerk der Nachkriegs=
zeit ~~darstellt~~ wurde. Da u. dort führt die restlose Erfassung
des Zweckes u. insbesondere der Wunsch nach hygieni=
scher Durchbildung des Baukörpers, nach möglichst
viel Luft u. Licht, zu Formen von neuer Schönheit,
die sich dem Baugeist der schöpferischen Vergangenheit
würdig anreiht. Nach der Auffassung des heutigen
Architekten ist die Baukunst für das ~~moderne~~ körperli=
che u. seelische Wohl der Menschen da u. nicht
zum Protzen u. Repräsentieren. In schlichten u. klaren,
ruhig geschlossenen oder kräftig bewegten Formen
erheben sich die neuen Wohnhäuser Hollands, Rußlands,
u. Frankreichs u. Deutschlands, in streng einfachen u.

eben darum schönen Formen reihen sich, ein Ausdruck des tiefen Gemeinschaftsgefühls, die kleinen Siedlungshäuser aneinander. Wie die Stilbauten des vorigen Jahrhunderts den Individualismus unfreiwillig karrikierten, so wächst in den modernen Häusern Gebilden der Ordnung und der Klarheit das Kollektive Empfinden des kommenden Menschen. Während dort nicht eigentlich Häuser, sondern Fassaden gemacht wurden, die das Geltungsbedürfnis des vorlauten Einzelnen theatralisch darstellen, spricht aus den großstädtischen Wohnbaublöcken und noch mehr aus den Reihenhäusern des Siedlungsbaues der Geist der Einordnung, der Wille zur Arbeit an und in der Gemeinschaft.

Besser als aus historischer Entfernung können wir an der eigenen Zeit beobachten, wie materielle und geistige Tatsachen ursächlich ineinandergreifen. Eine neue Gesinnung führt in der Baukunst zu neuem Material, neues Material zu einer neuen Gesinnung. Nicht mehr der verputzte oder unverputzte Ziegelbau, sondern der Eisenbeton ist das Material der Zeit, dieser sowie Stahl und Glas ermöglichen ungeahnte Freiheit in der Konstruktion bei gleichzeitiger Erhöhung der Dauerhaftigkeit, ermöglichen vorkragende Stockwerke, flache Dächer als luftige Sommerwohnfläche, eine Fülle von Luft und Licht, und in konsequenter Durchbildung auch Verbilligung des

Bauens. Von besonderer Bedeutung ist die Idee der völligen Industrialisierung, wie sie von Walter Gropius propagiert wird. Die Industrie soll ~~die De~~ ideal errechnete Bestandteile für den „Trockenbau" herstellen, in dem, ~~vielleicht~~, wenn ~~ein~~ gelungene Versuche wie die im Weissenhof Beweiskraft haben, vielleicht die Bauweise der nächsten Jahrzehnte zu erblicken ist.

So stellt die ~~Baukunst~~ Architektur in dem ~~gro~~ gewaltigen historischen Prozeß, der sich ~~mit~~ unter unserer freiwilligen u. unfreiwilligen Mitwirkung heute vollzieht, den buchstäblich „aufbauenden" Teil dar, u. bereitet in ihrer Weise das Kommen einer besseren Menschheit vor.

EINE TRAUMDARSTELLUNG BEI DÜRER.

Von Dr.Otto Schneid.

Unter den graphischen Arbeiten aus Dürers bester Zeit befindet sich auch ein Blatt,vor dem die Forschung noch heute völlig ratlos ist,weil ihm gegenüber die üblichen Methoden und gewohnten Fragestellungen versagen.Es gehört demnach auch zu den unpopulärsten.

Seit 1512 suchte Dürer seine gewaltige innere Bewegtheit graphisch mit neuen technischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen.Er behandelte zunächst die Kupferplatte mit der kalten Nadel (im „Hieronymus in der Landschaft",Bartsch 59,einer „Heiligen Familie",B.43,und dem stehenden „Schmerzensmann",B.21) und erzielte dadurch linear-tonige Feinheiten,die freilich nur in den frühesten Abzügen zur Geltung kommen, in den Reproduktionen aber gänzlich fehlen;diese fallen sogar durch eine gewisse Härte und Untonigkeit auf.

Unser Blatt,B.70,gehört technisch einer zweiten Gruppe des neuen Verfahrens an.Es ist wie der sitzende „Schmerzensmann" (B.22) und der „Christus am Ölberg" (B.19) von 1515,der „Engel mit dem Schweisstuch" (B.26)und die „Entführung auf dem Einhorn"(B.72) von 1516 und noch die "Kanone" (B.99) von 1518 auf einer Stahl=oder Eisenplatte radiert.

Eine kurze Beschreibung des Blattes wird die Schwierigkeit seiner Deutung begreiflich machen.Die seltsame Darstellung führt uns in einen engen,dunkeln,schon im Mittelgrund durch Felsmassen abgeschlossenen Landschaftsraum,in dessen äusserstem Hintergrund sonniges Gelände angedeutet ist.Den Vordergrund nimmt eine rätselhafte Gruppe ein. Ein mit dem mächtig gebauten Körper nach vorn gerichteter,knieender nackter Mann,nach welchem das Blatt „der Verzweifelnde" genannt zu werden pflegt,hat mit seiner Linken an den Kopf,mit der Rechten über ihn gegriffen und ihm eine so grausige Wendung gegeben,dass das lockige Hinterhaupt ganz nach vorn gedreht ist;ein schmerzvolles Gesicht - das dazugehörige ? - taucht zusammenhanglos links über dem Manne auf.Rechts hinter ihm liegt,den Kopf auf ein Kissen gestützt,ein nacktes Weib mit geschlossenen Augen,von den Hüften an in ein Linnen gehüllt.Sie scheint zu schlafen, aber es ist ein gequälter Schlaf wie unter dem Druck eines Alptraums.Ein ebenfalls nackter Mann,dessen Unterkörper von dem „ Verzweifelnden" ver-

deckt ist,nähert sich ihr mit einem Krug in der Hand.Ganz links erscheint ~~einxbärtigerxMann~~ in Profilstellung ein bärtiger Mann in der Bürgertracht der Zeit als unbeteiligter Zuschauer.

Unterlassen wir zunächst den Versuch einer Deutung und betrachten wir die Gestalten an sich.In jeder Epoche seiner Entwicklung weisen Dürers Gestalten bestimmte Typen auf,deren gründliche Berücksichtigung die Datierung wesentlich erleichtert.In unserem Falle ist die Übereinstimmung der kugeligen weiblichen und athletischen männlichen Körperformen sowie auch die formenbildende Linienführung mit der inschriftlich einwandfrei 1516 datierten,in derselben Technik ausgeführten „ Entführung auf dem Einhorn" und,fast ebenso sinnfällig,mit dem „ Engel,der das Schweisstuch emporhält" von 1516 bemerkenswert; eine entferntere Typenähnlichkeit verbindet unsere Darstellung mit der 1515 entstandenen Eisenradierung „Christus am Ölberg". Ziehen wir daraufhin die 1514 entstandenen Arbeiten wie die berühmte „Melancholie" zum Vergleich heran,so wird es unbegreiflich,wie Thausing unser Blatt in dieses Jahr setzen konnte. Deshalb besteht die seitherige Datierung 1516 zu Recht.

Der Mangel eines einleuchtenden Zusammenhangs der Gestalten veranlasste den genannten alten Dürerforscher zu einer Annahme, mit der dieser sonst nicht so oberflächliche Beurteiler den gordischen Knoten aller Deutungsarbeit durchschlagen zu haben glaubte: er hielt das Blatt für den ersten Versuch der Radierung auf Eisen und die beschriebene Darstellung für eine nur technische Probe,die überhaupt nichts bedeute. Sollte aber für diesen Zweck ein so komplizierter Aufwand notwendig gewesen sein ? Dafür müsste eine einfache Darstellung genügt haben,auf der lineare Umrisszeichnung mit mittlerer und dichter Schraffierung verbunden ist.Als solche ist unzweifelhaft der „sitzende Schmerzensmann"(B.22) der schon 1515 entstanden ist,die erste Arbeit in der neuen Technik.

Wir sprachen oben von Hinter-,Mittel- und Vordergrund, aber streng genommen dürfen wir es nicht.Namentlich bei Dürer,der zeitlebens nach klarster Raumanschauung strebte,die wir jedoch in dieser Arbeit gänzlich vermissen.Dieses seltsame Raumgefühl des Bildes,aus dem die einzelnen Gestalten als gleichsam ortlose Erscheinungen auftauchen,wie sie für das Traumbewusstsein charakteristisch sind,die Unmittelbarkeit des ganz besonders persönlichen Erlebnisses und die rationale Unzugänglichkeit der Szene legen im Gegensatz zu Thausing,dessen Auffassung auch seinerzeit nicht viel Anhänger gefunden hat,die Annahme nahe,dass wir

Albrecht Dürer und die Wirtschaftsverhältnisse seiner Zeit.

Von Dr. Otto Schneid.

Das allgemeine Rekordfieber unserer Zeit ~~scheint~~ hat nun auch den Kunstmarkt gründlich ergriffen zu haben, ~~besonders dort, wo Amerikaner beteiligt sind.~~ ~~So ging~~ Vor einigen Wochen ging die immerhin einiges Aufsehen erregende Nachricht durch die ~~Presse~~ Zeitungen, daß ein Amerikaner ~~an~~ bei einer Leipziger Versteigerung ~~Dürer~~ einen Abzug von Dürers Kupferstich „Adam und Eva" um den Preis von 42.000 Mark erworben habe. Hätte die bisherige Kunstgeschichtschreibung nicht den Fehler begangen, die wirtschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge und Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens zu vernachlässigen, so wüßte man heute zu beurteilen, welche ungeheure Wertsteigerung ein derartiger Kaufpreis bedeutet. Man würde aber auch ermessen können, welchen ~~niederdrückenden~~ wirtschaftl. Hemmungen die deutsche Kunst ~~die hohe Blüte zu verdanken~~ es gerade in der Zeit ihrer höchsten Blüte, im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, zu begegnen hatte. Namentlich Albrecht Dürers Tagebücher und Briefe sind eine reiche Fundgrube für das Studium ~~der bezeichnenden~~ der sozialen Lage u. der ~~(im Vergleich mit anderen Zeiten und mit anderen Ländern auffallend~~ kleinlichen Verhältnisse, ~~in der bezeichnenden sozialen Lage~~, von denen die deutschen Künstler der Blütezeit umgeben waren. Italien ernährte ~~zu~~ gleichzeitig hunderte Künstler reichlich und umgab etliche mit unerhörtem Glanz und Ansehen. Dürer, ~~der trotz Grünewald von Vielen noch über als der größte deutsche Kstl. angesehen wird,~~ war es nur allzu kurz gegönnt, an der Freiheit und Großzügigkeit des italienischen Kunstlebens teilzunehmen. Vor der Rückkehr in die Heimat richtet er ~~an~~ in dem denkwürdigen, am 13. Okt. 1506 in Venedig geschriebenen Briefe an Pirkheimer gegen seine Zeit u. sein Volk den unauslöschlichen Vorwurf, den die lebende Nachwelt zwar an ihm, aber noch lange nicht an ihrem eigenen Künstlertum gutgemacht hat: „O, wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!"

Wenn wir heute ~~in~~ den gewaltigsten Maler ~~der Zeit~~ dieser Zeit Deutschlands einen Mathias Grünewald ansehen, ist in Dürers Schaffen jedoch weit mehr ~~sein zeichnerisch-graphisches~~ als sein malerisches Werk ~~schätzen~~, sein zeichn.-graphisches Werk schätzen,

durch die in Lemberg entdeckten Schätze jetzt noch eine ansehnliche Bereicherung erfährt,

so vergaßen wir bisher dank der ~~[illegible]~~ Einseitigkeit der üblichen Kstgschschreibung, daß Dürers Entwicklg. zum Graphiker nicht allein ~~rein~~ ~~geistig~~ künstlerischen Gründen zuzuschreiben ist, sondern zum guten Teil von ~~den~~ wirtschaftlichen ~~vora~~ ~~Bedingungen~~ Ursachen bestimmt war. Das Malen war der teuern Farbstoffe wegen und ~~[illegible]~~ ebenso wegen der ~~oft sehr~~ langen Arbeitszeit ~~eine~~ ~~erstaunlich~~ äußerst kostspielig ~~Sache, die den Künstl. u. brachte~~ u. mußte naturgemäß den Künstler in schwer fühlbare Abhängigkeit vom Besteller u. Abnehmer bringen. 1 Pfund Ultramarin kostete zur Zeit Dürers nicht weniger als 100 Gulden, das sind 2000 Mark heutiger Währung! Wiederholt finden sich in s. Briefen Klagen üb. d. schlechten Ertrag der Malerei, besonders mit Bezug auf die frühen Gemälde. Für die „Tafel der Deutschen" (das „Rosenkranzfest"), an der er 5 Monate gearbeitet hat, erhält er nur 110 rh. Gld. (2200 M) und bemerkt, er ~~hätte in der Zeit~~ „könnte wohl 200 Duk. (5000 M) in der Zeit gewonnen haben", was sich offenbar auf ~~Herstellung u. Vertrieb~~ den Ertrag graphischer Arbeiten bezieht. Ein monatelanges beschämendes Teilschen m. d. Besteller geht um den berühmten, später dch. Feuer verunglückten Heller-Altar los, für den Dürer nach einem Jahr Arbeit und 24 Gulden Selbstkosten ~~für Farbe~~ nicht mehr als den ausbedungenen Preis von 200 Gulden (4000 M) erhält. An Heller schreibt er: „Wenn ich es Euch nicht zu bes. Gefl. läte, würde ich nie mehr etwas Verdingtes machen, denn ich versäume Besseres dadurch" und beendet den leidigen Briefwechsel am 26. Aug. 1509 mit dem ausdr. ~~Fe~~ Entschluß: „Darum will ich meines Stechens warten und hätte ich es bisher getan, so würde ich auf d. heutg. Tag um 100 Guld. reicher sein."

~~100 Gulden Mehrverdienst für einen Jahr sind wohl eine ansehnliche Summe und~~ (2000 M) Ein Mehrverdienst von 100 Gld. in 1 Jahr sind f. d. Verhltnss. wohl eine ansehnl. ~~Summe~~ Betrag, der uns aber zu keinem falschen Bild von seinem Einkommen dch. graph. Arbtn. verleiten darf. Zwar schuf D. über hundert Stiche und mehr als 150 Holzschnitte, von denen meisten er etliche hundert Abzüge im Selbstverlag herstellte,

verkaufte, tauschte und verschenkte. Aber man sehe und staune, wie gering die ~~Einzelpreise~~ waren, ~~von denen~~ über die wir durch Dürers Tagebuch seiner niederl. Reise (Juli 1520 – Juli 1521) genau unterrichtet sind; sie waren in der Hauptsache vom Format bestimmt, wobei Kupferstiche etwas höher bewertet wurden als Holzschnitte. So verkaufte der Künstler, nicht etwa als junger Anfänger, sondern im 50. Lebensjahr, auf der Höhe seines Ruhmes, an Lebald Fischer in ~~Amsterdam~~ Antwerpen folgende Blätter:

16 mal die (aus 37 Blättern bestehende) Kleine Holzschnitt-Passion à 4 Gld. ~~(80 M)~~: etwa 2 M pro Blatt.

32 „Große Bücher" (Apokalypse, Große Holzsch.-Pss. u. Marienlb.) à 8 Gld. ~~(160 M)~~: " 10 M " "

6 mal die (aus 16 Blätt. bsthd.) Kupfst.-Pss. à 3 Gld ~~(60 M)~~: " 4 M " "

~~3 mal~~ 60 Halbbogen um ~~1 Gld.~~ 3 Gld. ~~(30 M)~~ : " 1 M " "

~~5¼ mal~~ 236 ~~45~~ Viertelbogen " ~~1 Gld.~~ 5¼ Gld : " ½ M " "

~~1 mal~~ 8 Ganzbg. um ~~2~~ 1 Gld. : " 2·50 M " "

Andere Verkäufe bringen aber noch weit merkwürdigere Ergebnisse. So verkauft er ein anderes Mal ~~die~~ ganze Große H.-Pss. (16 Blätter) um den Preis von 9·60 M. heutiger Währung statt um 10 M pro Blatt. Ein ~~Probeblatt~~ Verkauf von 460 verschiedenen Blättern bringt nur ~~die Summe von~~ den Ertrag von 8 Gld., durchschnittlich somit 35 Pfennig pro Blatt. Beredter aber als die Sprache dieser Zahlen ist die Aufzählung einiger seltsamer Sachwerte, für die der Meister einem Lazarus von Ravensburg ~~8~~ die drei „Großen Bücher", zus. also 48 Blätter größten Formats gibt:

1 gr. Fischschuppe,
5 Schneckengehäuse,
4 Silbermedaillen,
5 Kupfermedaillen,
4 Rehgeweihe,
2 weiße Korallen.

Solche Bewertung seiner Kunst ließ D. zwar nicht gerade Armut leiden, aber wie wir aus zahlreichen Urkunden wissen, kam er über die Besitzverhältnisse des Kleinbürgers nie hinaus, müßte sein Lebtag rechnen und sich selbst die kleinste Ausgabe gründlich überlegen.

~~Von so lächerlich geringer Bewertung seiner schöpferischen abgesehen,~~ ~~Davon abgesehen~~ Außer dieser Tatsache gibt es noch manches, was ~~Dürer~~ zur schweren Anklage gegen Dürers Zeitgenossen wird, gewiß aber auch noch manche versöhnenden Züge. Kein einsichtiger Kenner wird die künstlerisch greuelvollen Aufträge des Kaisers Maximilian wie die papierne „Ehrenpforte" und den papiernen „Triumphwagen", Holzschnittungetüme, an denen leider auch Dürer mitarbeitete, heute noch als Förderung ansehen, obwohl ~~dem~~ Kaiser, der Dürer seit 1515

jährlich 100 fl. auszahlen ließ, ein gewisser guter Wille nicht abgesprochen werden kann. Besonders verständnislos und schäbig benahm sich seine Tochter, die niederländische Statthalterin Margarethe von Österreich ~~gegen Dürer~~. Dürer schenkte ihr u. a. sämtliche Holzsch. u. Kupfst., ohne daß diese Dame ein solches Geschenk auch nur eines Dankeswortes für wert befunden hätte, ja ein ~~von Dürer~~ von dem unvergleichlichen Zeichner gezeichnetes Bildnis ihres Vaters nahm sie nicht einmal geschenkt. Hingegen finden sich in Dürers Schriften etliche Hinweise auf Verständnis in den untern Schichten der Bevölkerung, es kam sogar vor, daß Knechte seine graphischen Blätter gewöhnlich~~en Trinkgeld~~ + + + + Entlohnung vorzogen. Es läge vielleicht nahe ~~geht gewiß nicht an~~, dieses glückliche Verhalten ~~auch der Ungebildeten~~ gerade des einfachen Mannes ~~auf~~ allein auf ~~pop~~ volkstümliche Stoffwahl des Künstlers zurückzuführen und damit auch eine sehr wunde Stelle im Künstleben unserer Zeit zu erklären. Aber Dürers „Melancholie", schon von der Mitwelt als großes Kunstwerk angesehen und zum Gemeingut der Nachwelt geworden, war und ist von der Vorstellungswelt des ~~Spießers~~ Kunstspießers nicht weniger entfernt als das Unverstandene und Vereinsamte in der Kunst der Gegenwart. ~~Da~~ Wie die sozialen Gegens. zur Zeit D.s geringer waren als heute, so auch waren Künstler und Publikum ~~standen~~ einander ~~zur Zeit~~ Dürers eben näher ~~als heute~~ und es lag an beiden. Die Graphik war das fruchtbare Mittel, ~~die~~ den Gedanken, die in den Besten verkörpert waren, zu allen Schichten der Bevölkerung den Weg zu bahnen. ~~Die Wirtschaftlichen Verhältnisse hemmten und förderten die Bewegung der Kunst~~ und die wirtschaftlichen Verhältnisse waren, aus der Entfernung von Jahrhunderten gesehen, hemmende, ~~und~~ unmittelbar aber auch fördernde Kräfte. Es fragt sich nur, ob die Leiden u. Freuden der modernen Kunst wirtschaftsgeschichtlich einfach die Wiederholung des alten Prozesses sind oder ob wir ganz neuen Entwicklungen entgegengehen.

DIE BAUKUNST WIRD ~~UNSER LEBEN~~ DEN MENSCHEN ÄNDERN.

Baukunst oder Revolution? fragt Le Corbusier in „Vers une Architecture". Aber so sehr uns diese Frage auch die entscheidende Bedeutung der Architektur für unser ganzes Dasein bewußt macht, sie ist falsch gestellt u. die Geschichte kann auf die Alternative nicht eingehen. Denn von dem gewaltigen historischen Prozeß, der sich durch uns u. gegen uns vollzieht u. ~~notwendig~~ aus Zerstörung u. Aufbau besteht, bildet die ~~Baukun~~ Architektur notwendig den positiven, buchstäblich aufbauenden Teil.

Besser als aus historischer Entfernung erfassen wir an der eigenen Zeit, wie geistige u. materielle Tatsachen einander bestimmen, wie die Gesinnung u. die Kunst eines Zeitalters einander zugleich Ursache u. Folge sind. Die Stilbauten des vorigen Jahrhunderts mit ihrem theatralischen Fassadenputz, der ein Besonderes vormachte, gleichviel ob es vorhanden war oder nicht, entsprachen als Ausdruck u. für den heutigen Menschen als Karrikatur dem Individualismus, also weniger der Tatsache als dem Bedürfnis, Persönlichkeit zu sein, von den Andern abzustechen, zu gelten. Der große Mann war, wie er sich räuspert u. wie er spuckt, das Vorbild für den narzißtischen Ehrgeiz des Kleinen, nicht für sein Streben nach ~~vollkom~~ Vervollkommnung; u. die Architektur nahm kunstgeschichtlichen Unterricht, um die äußere Physiognomie der Gotik u. der Renaissance genau zu imitieren. Hinab zu den Grundlagen, zum ursprünglichen Sinn des Bauens, daß der Mensch gut auf Erden wohne, führt der Weg unserer Generation, so weit sie die Katastrophe des Weltkriegs überlebt hat; Hinab zum Zweck selbst u. durch neues Material in ~~entsprechen~~ reiner Konstruktion zu strengen logischen Formen von neuer Größe u. Schönheit, die nicht Nachahmung, sondern Fortsetzung ist. Beide Lösungen des Wohnproblems, das Massenwohnhaus u. das Kleinhaus, ~~sind~~ werden so zu Trägern einer neuen Gesinnung; ~~die~~ das Gespenst der Mietskaserne wandelt sich zum mächtigen, gesund durchgebildeten großstädtischen Baublock, Sinnbild geeinter Massenkraft;

das Siedlungskleinhaus, das sich anfangs noch ~~als~~ durch romantischen Anhängsel mit einer übeln Besonderheit umgab, ist schlicht u. typisch geworden, steht im Reih u. Glied, ein Bekenntnis zur Gemeinschaft, zu einem neuen kollektiven Geiste, dem unfreiwillig auch die reaktionären Parteien den Weg bereiten. Der Geist, der diese Werke schuf, wird auch von ihnen geschaffen; ~~die Generation, die~~ das Geschlecht, das in diesen lichtvollen Gebilden wachsen wird, muß besser u. glücklicher werden als das unsere.

Otto Schneid.

GARTENBAULICHE PROBLEME DER STADT BIELITZ.

Einige Feststellungen und Anregungen

von Dr. Otto Schneid.

Das Interessengebiet des Kunsthistorikers hat seit den letzten Jahrzehnten manche verjüngende Bereicherung erfahren. Sein Horizont ist über die altgewohnte Beschäftigung mit Europa und dem Mittelmeerkreis zu den Anfängen einer menschheitlichen Kunstgeschichte hinausgewachsen; ihre früheren zeitlichen Grenzen fallen durch Anschluss an die prähistorische Forschung und an die Kunst der jüngsten Gegenwart. Die fruchtbarsten Neuländer aber, für die der Kunstforscher sein rein theoretisches Verhalten zu Baukunst, Plastik und Malerei aufzugeben und dadurch unmittelbar wirkend in das Leben einzutreten beginnt, sind der Städtebau und die Gartenbaukunst.

Beide sind jenseits eines lebensfremden Ästhetentums, welches die Kunst nur sich selbst und ihren müssigen Betrachtern genügen lassen möchte, aus der engsten Verbindung von Kunst und Leben erwachsen. Die S t ä d t e b a u k u n s t , die, wie die Architektur das einzelne Gebäude, die Stadt als Ganzes zu einer sinnvollen organischen Einheit gestalten will, und namentlich die G a r t e n b a u k u n s t , die dem naturentfremdeten Stadtmenschen ein möglichst vollkommenes Stück Natur in gebändigter Form schaffen will, haben vor allem eine bedeutende s o z i a l e Sendung. Das Gemälde als Träger künstlerischer und menschlicher Werte wird, ob es sich in privatem oder öffentlichem Besitz befinde, bei aller Volksbildungsarbeit doch immer nur verhältnismässig Wenigen zugänglich sein; die öffentliche Gartenanlage hingegen ist ein fragloses kostbares Gut für Tausende von Menschen, für ihre Augen, Lungen und Gemüter. Sie ist das in ständiger Entwicklung begriffene lebendige Kunstwerk, dessen Antlitz sich mit den Jahreszeiten ändert und immer erneuert, um Geschmack und Gesinnung seiner Generation zum Ausdruck zu bringen.

Die gegenwärtige hat in gartenbaulicher Hinsicht in Bielitz seit den letzten Jahren so viele Unterlassungen begangen, dass an eine nur einzelweise Besserung des Bestehenden bei seinem jetzigen Zustand gar nicht mehr gedacht werden kann. Der S c h i e s s h a u s p a r k , der ja hauptsächlich in Betracht kommt, und die

./.

B l e i c h a n l a g e n sind vielmehr reif, von Grund auf neu angelegt zu werden. Unter der Hand eines wirklichen Künstlers würden sich diese Gelände als äusserst dankbar erweisen und Gestaltungsmöglichkeiten zeigen, die jetzt gewiss schwer vorstellbar sind; auch zu manchen Erweiterungen lädt das Gegebene ein, wie etwa zur Einbeziehung des Flächenraumes um das neue polnische Gymnasium in den Schiesshauspark, der übrigens neu angelegt auch durch Schleifung seiner praktisch unnützen und dekorativ unmöglichen Zäune gewinnen würde. Sollte es bei gutem Willen aller Beteilgten nicht auch möglich sein, den S c h l o s s p a r k der Öffentlichkeit zu erschliessen, ihn schon wegen seiner glücklichen zentralen Lage für die Allgemeinheit umzugestalten und eine Verbindung mit den Anlagen um das Bialaer Rathaus zu schaffen? Auch manche von den k l e i n e r n A n l a g e n in Bielitz und in Biala wäre, wenn man sich nicht auf die Heranziehung von Handwerkern beschränkt hätte, vielleicht mit gleichem Kostenaufwand zweckdienlicher und künstlerisch befriedigender geraten.

Überdies fehlt es von jeher an gartenbaulichen Notwendigkeiten wie Spielwiesen, Sandplätzen und Wasserbassins zum Plätschern für die Kinder; ein Sonnenbad in der Stadt vermissen im Sommer die Vielen, denen nicht nur ein Seebad, sondern auch der Eintrittspreis in das Zigeunerwälder Bad mit dem Fahrpreis auf der Elektrischen zu teuer ist; praktische gartenbauliche Lösungen solcher Art müssen schliesslich auch als bedeutendes Kampfmittel gegen die Tuberkulose gewertet werden, zumal die Wohnungsverhältnisse der ärmern Bevölkerungsschichten noch immer äusserst bedenklich, in vielen Fällen einfach trostlos sind. Gartenanlagen, die der öffentlichen Wohlfahrt dienen sollen, dürfen naturgemäss nicht aus lauter Verbots- und Warnungstafeln bestehen; sie sollen mehr zu bieten haben als Gelegenheiten zu scheuem Anstaunen streng umhegter Wunder; sie sollen Jung und Alt grösstmögliche Freiheit gewähren und nicht nur dem Schutze, sondern auch der Benützung des Publikums empfohlen sein, dessen Kultiviertheit und Verständnis für das lebendige öffentliche Gut durch solche Behandlung gewiss gehoben würde. Was Bielitz derzeit in gartenbaulicher Hinsicht aufzuweisen hat, entspricht seiner in andern Richtungen wiederholt erwiesenen Leistungsfähigkeit keineswegs.

Wer hingegen eine nahe Gemeindeverwaltung kennen lernen will,

die ein geradezu vorbildliches Verständnis für die künstlerische und soziale Wertigkeit des Gartenbaues betätigt, der besichtige, was in den letzten Jahren in K a t t o w i t z geleistet worden ist. Ein bedeutender Fachmann, der Gartenbaudirektor S a l l m a n n , wurde herangezogen, der etliche öffentliche Plätze gärtnerisch ausgestaltete, die geschmackvolle und würdige Erneuerung von Friedhofsanlagen in Angriff nahm und insbesondere das weite Gelände des Südparks aus ursprünglicher Verwilderung durch erfindungsreiche planvolle Arbeit zu einem äusserst mannigfaltigen und doch einheitlichen Ganzen erhob. Er schuf damit ein Werk, das auch in seinem gegenwärtigen, noch unvollendeten Zustand der lebhaften Anerkennung jedes natur- und kunstsinnigen Besuchers sicher ist. Dabei muss in Betracht gezogen werden, dass das dortige Gelände ein an sich eher charakterloses und zweifellos weniger dankbares ist als der in Bielitz in Betracht kommende Boden. Im Grubengebiet musste auch mit zahlreichen technischen Schwierigkeiten, wie mit dem Gehalt der Luft an Gasen, die manchen wichtigen Gartenpflanzen das Leben unmöglich machen, gerechnet werden, mit Hemmungen also, die für Bielitz nicht bestehen.

Die natürlichen Gegebenheiten der Stadt Bielitz, deren kulturelle Aktivität vor den hier dargestellten Notwendgkeiten gewiss nicht halt machen wird, sind ausserordentlich günstig, die erforderlichen Opfer verhältnismässig gering. Die Aufgabe, der sie gelten mögen, ist der M Mitarbeit aller Gutgesinnten zweifellos würdig.

Otto Schneid
Papers

Moses Applebaum.

von Otto Schneid.

Wenn es bei dem heutigen Stande der Entwicklung noch verfrüht erscheint, von einer jüdischen Kunst zu sprechen, so liegt das an der Untiefe der jüdischen Renaissancebewegung in den westlichen Ländern, am starken Aufgehen der Juden in den westlichen Kulturen, an ihren schwachen Fortschritten in der Besinnung auf Blut und Seele. S olche Besinnung, die von den besten Geistern des westlichen Judentums als sittliche Aufgabe empfunden wurde, war im Osten nicht notwendig. Denn abgesehen von der noch so unerkennbaren Entwicklung im neuen Russland erwächst hier das Dasein und Schaffen des Einzelnen aus dem kräftigen breiten Lebensgrund der Gemeinschaft. Was etwa die Juden Polens in der jüngsten Zeit auch an bildender Kunst hervorgebracht haben, ist bei aller natürlichen Differenziertheit der einzelnen Leistungen aus gemeinsamer seelischer Tradition verständlich. Von jüdischer Kunst sind wir wohl noch weit entfernt; aber es gibt eine ostjüdische Kunst.

Einer ihrer charaktervollsten Träger war der Maler Moses Applebaum, der vor kurzem in Kattowitz gestorben ist. Wer sein Schaffen kannte und von seinem Geiste berührt war, bedurfte nicht erst der Katastrophe seines Todes um sich coram populo in jeder Form zu Applebaum zu bekennen. Denn seine Kunst war von reichem Können und übergrossem Wollen getrieben und es war ein vorbildliches Menschentum, das nach einem kaum 40jährigen Heldenleben unterging. Applebaum stammte von ganz armen Eltern aus Mszczonów, einem typischen Judenstädtchen in der Nähe von Warschau; von da trieb es ihn früh zur Kunst und in die Welt. An der Akademie in Liverpool erhielt er

ohne Vorbildung einen Freiplatz, blieb aber innerlich frei und beschränkte sich auf die Erlernung des Erlernbaren; so wird man englische Züge in seiner Kunst kaum finden. In Liverpool und in London, wo auch Max Nordau herzhaft für ihn eintrat, fanden seine Ausstellungen gute, anregende Aufnahme und aus dieser Zeit mag auch seine schwärmerische Dankbarkeit gegen England stammen, sein Glaube an den Charakter des Engländers, in dem er nach dem schmerzlichsten Zusammenstoss nicht wankend wurde. Ein Geistiger, der auch 1914 unentwegt menschheitlich dachte, ohne von der allgemeinen Gutheissung des Krieges infiziert zu sein, russischer Staatsbürger in England, der entweder in die russische oder in die britische Armee hätte eintreten müssen, verweigerte der Künstler den Kriegsdienst und unternahm einen qualvollen Hungerstreik, nach dem man ihn schliesslich entliess, als man sah, dass er ernstlich bereit sei, lieber zu sterben als am Werk des Krieges auch nur mittelbar teilzunehmen. Obwohl seine Anerkennung in England wuchs, zog es ihn nach dem Kriege unwiderstehlich zu den Brüdern nach Polen. Er liess sich freilich nicht in Warschau nieder, wohin gute Gefährten ihn riefen, sondern in Oberschlesien, an der Peripherie zwar des ostjüdischen Lebens, mit dem er verwachsen war und bleiben wollte, aber auch der eigenartigen Schönheit düstern Industriegeländes und dem reinen Bilde der Beskiden nahe. Künstler und Forscher zugleich, rang er hier in den letzten fünf Jahren unter schweren, mit unerhörter Noblesse ertragenen Entbehrungen rastlos um neue künstlerische Erkenntnisse, mit so hohen Anforderungen an sich selbst wie die grossen Meister der Vergangenheit und so selten mit sich zufrieden wie sie.

Die Spannung zwischen Geist und ~~Natur~~ Natur, Idee und Wirklichkeit, deren sinnvolle Lösung dem Künstler schmerzlich und beglückend empfundener Lebensinhalt wird, war für Applebaum vor allem Formproblem. Schaute er die Welt in seinen Frühwerken noch als naiver Nachfolger der impressionistischen Sehweise an, die den drängenden Forscher in ihm unbefriedigt liess, so führte ihn die

Gewissheit eines latenten Formgesetzes in der Gestaltenfülle der Welt über vielfache Experimente zu einer ganz persönlichen Ausdrucksweise, die den positiven Grundsätzen des Kubismus, wie sie schon durch Césanne erfüllt waren, congenial war. So wurde die Oberfläche zur Funktion einer primären Grundgestalt, geometrisch einfache Plastizität schien einem Rythmus gesteigerter, nahezu selbständig gewordener Flächen zu Grunde zu liegen. Erst in der letzten Zeit wurde für Applebaum auch die Farbe zu einer ebenso bedeutsamen Aufgabe, der er sich mit der gleichen Leidenschaft hingab. Eine neue Einheit, ja Indentität von Form und Farbe schwebte ihm vor, die in manchem Werk der letzten Jahre schon vorgeahnt war. Abstrakte F ormungen betrachtete er gleichwohl nur als Studien, nach abstrakter Kunst drängte ihn sein Forschertrieb nicht; zu innig war er der Realität verbunden, ihrem Elend und ihrer Schönheit. Mit einer Intensität, die nur aus völligem Einssein mit dem Gegenstand verständlich wird, malte er das Dasein des ostjüdischen Menschen, malte er ihn in äusserer Not und innerem Reichtum, malte er seine Sinnlichkeit und seine Ekstase; da war eine eigenartige Synthese von Intimität des seelischen Ausdrucks und Monumentalität der Form geraten. Nicht minder persönlich und innerlich ist Applebaums Landschaftswerk. Waren ihm seine Menschenbilder bald Ausdrucksträger eigener Erregungen, bald friedensvolle Verkörperungen handlungsloser, in sich geschlossener Existenz, so fand er etwa in der schlichten Grösse der Beskidenlandschaft vollends reine Ruhe, erlebte hier die Natur als gütige schöne Mutter. Auch das vom Maschinenzeitalter veränderte Antlitz der Landschaft wurde für Applebaum zu einer tiefen Angelegenheit; die von der Technik aufgewühlte oberschlesische Erde und das Schicksal der Arbeiter haben den Charakter des Lokalen und des Einzelfalles abgestreift und weisen wie Applebaums Bildnisse auf das Typische, allgemein Giltige.

Dass dieser feurige Geist gerade in den letzten Monaten, als im Körper schon das tödliche Leiden steckte, sich mit besonderem Eifer auf

Studien stürzte, zu den Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens hinabstieg, als wollte er das Anschauen und Erfassen der Welt aufs Neue beginnen, bestärkte uns in der Hoffnung, dass er auf dem Wege zu gewaltiger Meisterschaft sei. Der Tod allein konnte ihn an der Erreichung der letzten Ziele hindern; doch das Lebenswerk, das Applebaum hinterliess, dürfen wir als edles künstlerisches Gut dankbar bewahren.

Noch nicht publ.

DEM ANDENKEN APPLEBAUMS

Biographisches. Moses Applebaum wurde 1890 oder 1 bis 3 Jahre früher in einer ganz armen Familie des Städtchens Mszczonów (Mszczynów) ~~bei~~ in der Nähe von Warschau geboren und chassidisch erzogen. Seinem Drange zur Kunst und in die Welt folgte er im Unglücksjahr 1905 und gelangte hungernd, zu Fuß und als blinder Passagier nach England. In Liverpool hatte er das Glück, in einem Wettbewerb der Akademie ohne jede Vorschulung einen Preis und damit einen Freiplatz (an dieser Kunstschule) zu erringen, die er bei gleichzeitiger schwerer manueller Arbeit absolvierte. Als der Krieg den Pazifismus der großen Organisationen und der meisten Einzelnen praktisch vernichtete, wehrte sich Applebaum gegen den Zwang, als russischer Untertan entweder in der russischen oder in der britischen Armee zu dienen, durch einen langen Hungerstreik und blieb Sieger, indem man ihn schließlich entließ. So schmerzliche Erfahrungen hinderten ihn nicht, den Engländern zeitlebens Sympathie zu bewahren, die allerdings aus seiner Kunst nicht sichtbar wird. 1918 eröffnete Max Nordau in London eine Ausstellung von Applebaums Gemälden, die eine gute Presse hatte. So setzte sich der junge Künstler beim englischen Publikum allmählich durch. Der Trieb nach tiefer Gemeinschaft mit einer völlig entsprechenden Umgebung blieb dennoch unbefriedigt; er führte den Ostjuden 1921 nach Warschau zurück. Dort gab er an Schulen der Gesellschaft „Ort" Zeichenunterricht, stellte in der Warschauer jüdischen Kunstgesellschaft aus, veröffentlichte Dichtungen und Prosa in jiddischen Zeitungen und erreichte den Höhepunkt dieser Epoche in den Wandmalereien der Synagoge von Będzin, zu denen er

auch die Maler Hanoft u. Cygler als Mitarbeiter heranzog. 1927 übersiedelte er nach Kattowitz, wo ein glückliches Familienleben, die Industrielandschaft Oberschlesiens u. die nahen Beskiden ihn zu intensiver Arbeit begeisterten. Die Not, die er in so vielen Formen kennen gelernt hatte, verließ ihn trotz wachsender Anerkennung nie ganz. In edler Brüderlichkeit hatte sie ihn allen Leidenden u. Unterdrückten eng verbunden, hatte ihn zu Hingabe, Aufopferung u. täglich bewiesener Selbstlosigkeit erzogen, aber seine körperliche Widerstandskraft tief geschwächt. So war sie auch die wirkliche Ursache seines Todes, der ihn nach kurzer Krankheit am 3. Januar 1931 ereilte. Seine Beerdigung brachte geradezu eine Manifestation aus allen Lagern des polnischen Judentums; erst Applebaums physischer Untergang gab Vielen ein Gefühl für die Größe dieses Heldenlebens, aber auch das erschreckende Bewußtsein des Typischen in dieser Tragik. Diesem Empfinden entsprach auch der Widerhall einer Gedächtnisausstellung, die fast das gesamte Oeuvre der letzten 10 Jahre vereinigte.

Literatur: Bei Ch. Goldberg (Warschau 1931) erschien in jiddischer u. polnischer Ausgabe eine kleine Monographie mit 33 Reproduktionen u. Beiträgen von Ch. Goldberg, O. Schneid u. H. Weber. Nebst zahllosen Artikeln in englischen, jiddischen u. polnischen Tageszeitungen, u. a. von Max Nordau, ferner von M. Kanfer u. M. Schneur, vgl. die Aufsätze von Otto Schneid in „Bnai Brith", Kraków, November 1928, „Das Jüdische Magazin", Berlin, November 1929, „The Jewish Standard", Toronto, 10. Oktober 1930, Miesięcznik Żydowski, Warszawa u. Łódź, Februar 1931, „Menorah", Wien, Mai-Juni 1931.

Im Vergleich mit manchem Künstlerleben, das seine natürlichen Kräfte an Riesenaufgaben entfalten u. so seine äussersten Möglichkeiten erreichen konnte, wirkt das Leben Appilebaums als tiefe Sehnsucht, als unregelmäßiges, mühsames u. doch eruptives Wachstum auf dürrem Boden, als gewaltige Anstrengung, die schließlich zu leichtem u. großem Gelingen u. zum Zusammenbruch führt. Das Elend des russisch-polnischen Judenstädtchens, mit seinem Mystizismus, seiner Schwermut u. grotesken Fröhlichkeit bildet den kindheitlichen Hintergrund, die englische Akademie, die Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur, mit dem Negativen in ihr u. mit ihrem Ideal klassischer Schönheit den Mittelgrund, polnisch-jüdischer Alltag, schwere Arbeit, bittere Entbehrung u. festlicher Jubel des Volkes, die aufgerissene Erde rauchigen Industriegeländes u. Konturen klarer Berge den jäh abbrechenden Vordergrund in diesem Lebensbilde. Das hinterlassene Oeuvre zeigt einen leidenschaftlichen Sucher, einen Nomaden, der niemals im Besitz errungener Güter verharren will, sondern sie eher schon verläßt, bevor er sie ganz erlangt hat, um neuen Erkenntnissen u. Ausdrucksformen zu zueilen. Hat die moderne, von naturwissenschaftlichen Methoden geleitete Geisteswissenschaft den Begriff der Originalität, u. zw. den der kollektiven wie den der individuellen, ganz allgemein in

Frage gestellt, so wird die Scheidung von Fremdem u. Eigenem im Lebenswerk Appelbaums besonders schwierig. Aber in späten Entstehungen beginnt es, um immer reiner in seiner ganzen Wesentlichkeit hervorzutreten. Die Suggestionen des ausklingenden Impressionismus und die Versuche, sich in symbolistischen Kompositionen auszusprechen, weichen einer denkwürdigen, bis ans Ende fortwirkenden Hingegebenheit an das Formproblem: Der Welt der Erscheinungen, wie sie sich dem Auge darbietet, muß ein inneres Formgesetz zu Grunde liegen, im zufälligen Gebilde muß eine logische Struktur, in komplizierter Vielgestalt ein einfaches Prinzip enthalten sein. Von hier aus schien sich der Weg des Kubismus aufzutun. Zahlreiche Studien aus verschiedenen Jahren bezeugen fanatisch ehrliche Auseinandersetzung mit dem Gedanken der Geometrisierung und Gegenstandslosen Form; in manchem Aquarell suchte Appelbaum umgekehrt eine geradezu strukturlos lockere und duftige Farbigkeit des Landschaftsraumes. Sein wahrer Weg aber wäre eine malerische Formung, der das Erlebnis einer plastisch-architektonischen Grundgestalt innewohnt, ein Weg neben dem Kubismus, der immer wieder zur Einheit von Form und Motiv, zur Einheit spezifisch malerischer Behandlung und menschlicher Beziehung führte. Denn was den gänzlichen Verzicht auf den Gegenstand und das asketische Abrücken zur abstrakten

Form ausschloß, war vor allem die unmittelbare Verbundenheit des Liebenden mit seiner objektiven Wirklichkeit: mit dem beseelten Leibe der Frau, mit dem Rhythmus harter Arbeit, mit der Größe des Elends und vielleicht am meisten mit den grotesken und zertümpten, von Schmerz und Lust bewegten Gestalten und Gruppen ostjüdischen Volkslebens.

Zum ersten Prüfstein wird eine Aufgabe, die einen ganzen Entwicklungsabschnitt abschließt und mächtig vorwärts weist, die Wandgemälde der kleinen Synagoge von Będzin. Wie der chassidisch empfindende Freigeist den Wesenskern der alten jüdischen Bilderverpönung erfaßte, indem er die eigentlich darstellerische Auffassung vermied, dem Abstrakten näher rückte als sonst und aus dem Geist des Ornaments überlieferte Symbolik zu malerischer Lebendigkeit erweckte, bildet zumindest ein gutes Dokument feinfühligen Taktes gegenüber dem heiklen und komplizierten Problem. Gelegenheit zu neuen Fresken bot sich freilich nicht wieder, die Entwicklung der letzten Jahre vollzog sich also ausschließlich am Tafelbild.

Wie reifende Eigenart sich erst in zähem Kampfe gegen die Übermacht der Vorbilder und Einflüsse festigt, drängt auch ein unbändiger Forscherdrang die leichte Hand des Künstlers immer wieder in mühselige Studien zurück, schickt den Schaf-

fenden immer wieder zu den Voraussetzungen hinab, ehe er ihm über das drohende Hindernis mittelmäßiger Leistungen hinweg den Aufschwung zu Meisterwerken freigibt: Dem „Marschalik", einer in Komposition u. Ausdruck vollendeten Gruppe von 3 Figuren, dem malerischen Korrelat von Applebaums eigener Neigung zu chassidischer Lustigkeit; der „Frau mit Äpfeln" und der „Frau mit dem Apfel", äußersten Vereinheitlichungen von Mensch und Natur umgebung; dem grauvärtigen „Kopf eines Lastträgers", einem Aquarell, das ursprünglich vielleicht nur als Studie gemeint war, aber in der Spannung scharfkantig präzisierter Oberflächen um das plastische Abenteuer dieses ausdrucksgeladenen Kopfgebirgs Applebaums Künstlercharakter geradezu formuliert; dem „Stadtrand", einem Bildchen von vielsagender Stille mit ärmlichen Häusern und schwingender Erde in blauer Dämmerung; lebensprendig starken Bildern der Arbeit wie den „Drescherinnen" und der „Tischlerwerkstatt"; den „Taubenzüchtern", der intuitiv gesehenen Erscheinung über Dächern, deren konkrete Dimensionen mathematischer Nachprüfung nicht standhalten; und dem „Totengräber und seiner Frau", der großen Komposition im Interieur vor Tagesanbruch, in der ebensofern jeder genremäßigen Auffassung verhaltene Ansätze von Handlung ein konzentriertes Existenzbild umgeben, das

seinen Schwerpunkt in sich hat.

Applebaums Leben und Schaffen kommt in mancher Hinsicht überpersönliche Bedeutung zu. Wie das edle Proletarierherz durch das Medium des eigenen Volkslebens die Menschheit erlebt und wie der heroische Pazifist für sie zu leiden weiß, hat die reine Kraft des Vorbilds; daß das äußere Schicksal typisch war, wird für Alle, die noch sehen und hören können und wollen, zu furchtbarer Mahnung; wie Fremdes und Eigenes sich in dieser Entwicklung verketten und lösen, wie Forscherdrang fördernd und hemmend die Eingebung begleitet, wie dauernde Bereitschaft, Erworbenes fortzuwerfen, sich durch alle Widerstände schließlich in wenigen Werken restlos überwindet, wie alles Bemühen der Form gilt, der Inhalt aber spontan lebendig wird, das sind Züge im Wesen eines Künstlers, durch die der Einzelfall gleichsam zu einem Mikrokosmos der heutigen jüdischen Kunstbewegung wird.

Maurice Applebaum, ein jüdischer Künstler.

Von Dr. Otto Schneid

Jüdische Kunst ist heute eine Idee von großer innerer Notwendigkeit. Aber sie ist bisher nur Idee und noch unwirklich. Von der großen Zahl jüdischer Künstler darf man sich freilich ebensowenig beirren lassen wie von ihrer noch so ehrlichen Bemühung um jüdische Themen, welche die Öffentlichkeit nur solange als jüdische Kunst hinnehmen wird, solange sie selbst künstlerisch völlig unerzogen bleibt. Aber es gibt einige wenige Gestalter, deren Schaffen, über die thematische Beziehung weit hinausreichend, sie zu Vorläufern einer jüdischen Kunstentwicklung macht. Einer dieser Wenigen, würdig, mit Marc Chagall und Ludwig Meidner zusammen genannt zu werden, ist der Maler Maurice Applebaum.

Sein entbehrungs- und kampfreiches, dem Bewußtsein einer hohen sendung mit seltener Hingabe Leidenschaft und Ausschließlichkeit hingegebenes Leben begann 1891 im Städtchen Mszczonów bei Warschau. Applebaum wurde allen äußeren Nöten zum Trotz sein eigener Entdecker und erster Lehrer. Rechtzeitig hatte der junge Applebaum das Glück, nach England zu gelangen, wo er -in Liverpool und London- nicht nur akademische Durchbildung eines gediegenen technischen Könnens, sondern durch erfolgreiche Ausstellungen auch jene fruchtbare Anregung fand, die grade dem Einsamen nur das Mitempfinden einer wirklich empfänglichen Öffentlichkeit zu geben vermag. Nach einer französichen Reise 1920 nach Polen zurückgekehrt, arbeitete der Künstler in völliger Zurückgezogenheit, aus der er nur selten durch Aufträge hervorgeholt wurde, rastlos an der Vollendung seiner Ausdrucksmittel weiter, bis er erst vor kurzem in denkwürdigen Kollektivausstellungen eine Künstlerentwicklung von beinahe verwirrendem Reichtum enthüllte.

In der Fülle seiner Motive -Kompositionen, Porträts, Landschaften, Stilleben- nehmen die jüdischen den ersten Rang ein. Ihre tiefe Verbundenheit mit dem ostjüdischen Milieu, der vollendete Ausdruck seiner spezifischen Seelenhaftigkeit wirken unmittelbar überzeugend, ob es die ekstatische " Ssimchth thora " oder das düstere " Chazoth ", ob es das zerfurchte grüblerische Antlitz des alten " Lastträgers " oder ein Einblick in das Geistesleben der " Jeschiwah ", ob es das ergreifende " Kol nidrej " oder die groteske Lustigkeit des " Marschalik " sei. Es wäre aber ganz verfehlt, sich in der Beurteilung eines Künstlers von seinen Themen leiten zu lassen. W i e er sie gestaltet, ist das einzig Maßgebende.

Applebaum gehört zu denjenigen Malern, denen die akademische Ausbildung nicht schaden konnte; er behielt von ihr nur ihr einzig Positives, die sichere Beherrschung alles Technischen. Darüber hinaus ist er auch in der geringsten seiner Äußerungen ganz er selbst und nur dem eigenen Künstlerischen Gewissen verantwortlich. Es trieb ihn, von Stufe zu Stufe nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten zu suchen, in allem Erreichten nur relative Befriedigung und den Antrieb zu konsequenter Fortentwicklung zu finden. Seine Frühentwicklung stand im Zeichen der i m p r e s s i o n i s t i s c h e n Auflösung des Umrisses, des erscheinungsmäßigen Auftauchens der Gestalten. Das Bedürfnis nach klärender Durchdringung der Form, das für seine Kunst charakteristisch blieb, bewirkte bald die Festigung der Oberfläche, kräftiges Leben im Umriß, r e a l i s t i s c h e Zusammenfassung der Einzelheiten zur Gesamterscheinung. Von dieser empirischen äußeren Form mußte es folgerichtig einen Weg zu einem latenten innern Formgesetz geben, das jenseits aller zufälligen Oberflächenbildung ist und allen Wölbungen und Rundungen der Körperwelt erst ihren Sinn gibt. Dieses innere Formgesetz erfaßte Applebaum wie die K u b i s t e n als das Walten eines geometrischen Prinzips in allem Körperlichen; aber er verweilt nicht bei ausdruckslosen Konstruktionen kristallinischer Gebilde, sondern läßt in den schon erwähnten Bildern wie in Landschaften, Stilleben und Porträts unter der ausdrucksgeladenen, von Spannungen erfüllten sichtbaren Oberfläche

dieses einmal erlebte unsichtbare Formgesetz ahnen: in kräftigen eigenwilligen Flächen erwächst der Boden oberschlesischen Industriegeländes vor den Augen des Betrachters zu landschaftlicher Einheit, formt sich die rhythmisch starke Gestalt einer " Frau mit Krug " wie die des " Cellospielers ", regt sich mächtiger Baumschlag und das ganz und garnicht genremäßige,handlungslos stille Existenzbild der " Taubenzüchter ", beruhigt sich das abendliche Dorf. Die so erreichte Stufe in der Meisterung der Formprobleme gab dem Künstler in den letzten Monaten die Kraft zu neuen Eroberungen. In Gemälden wie dem " Sabbathlichtsegen ", einer " Badeszene " und einer " Frau mit grüner Katze " vor phantastischer Landschaft verbindet er die ihm eigene Durchdringung der Form mit einer neuen F a r b i g k e i t , die glühend die glühende Leidenschaft des Künstlers ausdrückt, in konsequentem Anstieg den höchsten Aufgaben zuzustreben. Die Gemälde werden durch feinempfundene Aquarelle und meisterhafte Zeichnungen ergänzt. Holzschnitte wie der " Wasserträger ", " Ssimchath thora " und " Ssukoth " zeigen das ostjüdische Leben in einem neuen monumentalen Sinne.

Von einem Künstler, der, ohne sich selbst je untreu geworden zu sein, im Alter von 37 Jahren eine Entwicklung von solcher Produktivität durchlaufen hat, dürfen wir gewiß noch weit Größeres erwarten.-

Moses Applebaum.

von Otto Schmidt.

Wenn es bei dem heutigen Stande der Entwicklung noch verfrüht erscheint, von einer jüdischen Kunst zu sprechen, so liegt das an der Untiefe der jüdischen Renaissancebewegung in den westlichen Ländern, am starken Aufgehen der Juden in den westlichen Kulturen, an ihren schwachen Fortschritten in der Besinnung auf Blut und Seele. Solche Besinnung, die von den besten Geistern des westlichen Judentums als sittliche Aufgabe empfunden wurde, war im Osten nicht notwendig. Denn abgesehen von der noch so unerkennbaren Entwicklung im neuen Russland erwächst hier das Dasein und Schaffen des Einzelnen aus dem kräftigen breiten Lebensgrund der Gemeinschaft. Was etwa die Juden Polens in der jüngsten Zeit auch an bildender Kunst hervorgebracht haben, ist bei aller natürlichen Differenziertheit der einzelnen Leistungen aus gemeinsamer seelischer Tradition verständlich. Von jüdischer Kunst sind wir wohl noch weit entfernt; aber es gibt eine ostjüdische Kunst.

Einer ihrer charaktervollsten Träger war der Maler Moses Applebaum, der vor kurzem in Kattowitz gestorben ist. Wer sein Schaffen kannte und von seinem Geiste berührt war, bedurfte nicht erst der Katastrophe seines Todes, um sich coram populo in jeder Form zu Applebaum zu bekennen. Denn seine Kunst war von reichem Können und übergroßem Wollen getrieben und er war ein kindliches Menschentum, das nach einem kaum 40jährigen Erdenleben unterging. Applebaum stammte von ganz armen Eltern aus Mszczonów, einem typischen Judenstädtchen in der Nähe von Warschau; von da trieb es ihn früh zur Kunst und in die Welt. An der Akademie in Liverpool erhielt er

ohne Vorbildung einen Freiplatz, blieb aber innerlich frei und beschränkte sich auf die Erlernung des Erlernbaren; so wird man englische Züge in seiner Kunst kaum finden. In Liverpool und in London, wo auch man Kerdin kerzhaft für ihn eintrat, fanden seine Ausstellungen gute, anregende Aufnahme und aus dieser Zeit mag auch seine schwärmerische Dankbarkeit gegen England stammen, sein Glaube an den Charakter des Engländers, in dem er dem schmerzlichsten Zusammenstoss nicht wankend wurde. Ein Geistiger, der auch 1914 unentwegt menschheitlich dachte, ohne von der allgemeinen Gutheissung des Krieges infiziert zu sein, russischer Staatsbürger in England, der entweder in die russische oder in die britische Armee hätte eintreten müssen, verweigerte der Künstler den Kriegsdienst und unternahm einen qualvollen Hungerstreik, nach dem man ihn schliesslich entliess, als man sah, dass er ernstlich gewillt sei, lieber zu sterben als am Werk des Krieges auch nur mittelbar teilzunehmen. Obwohl seine Anerkennung in England wuchs, zog es ihn nach dem Kriege unwiderstehlich zu den Brüdern nach Polen. Er liess sich freilich nicht in Warschau nieder, wohin gute Gefährten ihn riefen, sondern in Oberschlesien, an der Peripherie zwar des ostjüdischen Lebens, mit dem er verwachsen war und bleiben wollte, aber auch der eigenartigen Schönheit düstern Industriegeländes und des reinen Bilde der Beskiden nahe. Künstler und Forscher zugleich, rang er hier in den letzten fünf Jahren unter schweren, mit unerhörter Noblesse ertragenen Entbehrungen rastlos um neue künstlerische Erkenntnisse, mit so hohen Anforderungen an sich selbst wie die grossen Meister der Vergangenheit und so selten mit sich zufrieden wie sie.

Die Spannung zwischen Geist und Natur, Idee und Wirklichkeit, deren sinnvolle Lösung dem Künstler schmerzlich und beglückend empfundener Lebenseinheit wird, war für Applebaum vor allem Formproblem. Schaute er die Welt in seinen Frühwerken noch als naiver Nachfolger der impressionistischen Sehweise an, die den drängenden Forscher in ihm unbefriedigt liess, so führte ihn die

Gewissheit einer latenten Formgestalt in der Gestaltenfülle der Welt über vielfache Experimente zu einer ganz persönlichen Ausdrucksweise, die den positiven Grundsätzen des Kubismus, wie sie schon durch Cézanne erfüllt waren, congenial war. So wurde die Oberfläche zur Funktion einer primären Grundgestalt, geometrisch einfache Plastizität schien einem Rythmus gesteigerter nahezu selbständig gewordener Flächen zu Grunde zu liegen. Erst in der letzten Zeit wurde für Applebaum auch die Farbe zu einer ebenso bedeutsamen Aufgabe, der er sich mit der gleichen Leidenschaft hingab. Eine neue Einheit, ja Indentität von Form und Farbe schwebte ihm vor, die in manchem Werk der letzten Jahre schon vorgeahnt war. Abstrakte Formungen betrachtete er gleichwohl nur als Studien, nach abstrakter Kunst drängte ihn sein Forschertrieb nicht; zu innig war er der Realität verbunden, ihrem Elend und ihrer Schönheit. Mit einer Intensität, die nur aus völligem Einssein mit dem Gegenstand verständlich wird, malte er das Dasein des ostjüdischen Menschen, malte er ihn in äusserer Not und innerem Reichtum, malte er seine Sinnlichkeit und seine Ekstase; da war eine eigenartige Synthese von Intimität des seelischen Ausdrucks und monumentalität der Form geraten. Nicht minder persönlich und innerlich ist Applebaums Landschaftswerk. Waren ihm seine Menschenbilder bald Ausdrucksträger eigener Erregungen, bald friedensvolle Verkörperungen handlungsloser, in sich geschlossener Existenz, so fand er etwa in der schlichten Grösse der Beskidenlandschaft vollends jene Ruhe, erlebte hier die Natur als gütige schöne Mutter. Auch der von Menschenzeitalter veränderte Antlitz der Landschaft wurde für Applebaum zu einer tiefen Angelegenheit; die von der Technik aufgewühlte oberschlesische Erde und das Schicksal der Arbeiter haben den Charakter des Lokalen und des Einzelfalles abgestreift und weisen wie Applebaums Bildnisse auf das Typische, allgemein Giltige.

Dass dieser feurige Geist gerade in den letzten Monaten, als im Körper schon das tödliche Leiden steckte, sich mit besonderem Eifer auf

Studien stürzte, zu den Voraussetzungen der künstlerischen Schöpfung hinabstieg, als wollte er das Abschauen und Erlassen der Welt auf Neue beginnen, bestärkte uns in der Hoffnung, dass er auf dem Wege zu gewaltiger Meisterschaft sei. Der Tod allein konnte ihn an der Erreichung der letzten Ziele hindern; doch das Lebenswerk, das Applebaum hinterliess, dürfen wir als edles künstlerisches Gut dankbar bewahren.

Applebaums Erbe.

Das jüdische Kunstschaffen der osteuropäischen Länder zeigt sich im letzten Jahrzehnt in einem unverkennbaren steilen Anstieg. Nicht allein, dass einige Künstler dieser Länder besonders von Paris aus Weltgeltung erlangt haben und richtunggebend geworden sind; auch in Osteuropa selbst wuchsen und wachsen unter äusserst ungünstigen Lebensbedingungen, in zähem Kampfe gegen eine karge Umwelt, ohne ein eigentliches Publikum, das sie sich erst allmählich mühsam erziehen müssen, Künstler von eigener Prägung, der Welt fast noch unbekannt, leidend, ringend und siegesgewiss. Dass wir in Moses Applebaum einen der Edelsten unter diesen Berufenen verloren haben, wird Manchem erst durch seinen tragischen frühen Tod klar geworden sein; wer ihm und seinen Werken je begegnet war und Augen hatte zu sehen, der wusste, dass er einen Künstler erkannt hatte und sich zu ihm bekennen musste.

Der Weg des Juden zur Malerei ist aber nicht nur durch die sozialen Lebensbedingungen dornenvoll. Auch in sich selbst hat er eine Geistigkeit zu überwinden, die eher zu spekulativer als zu visueller Welterfassung führt, die den Inhalt meistern und an der Form scheitern kann. Augenmensch durch Anlage und durch eifrige Arbeit an sich selbst, mit unglaublicher Leidenschaft den Problemen der Form hingegeben, und anderseits doch von der ganzen jüdischen Seelentradition erfüllt, die auf den Inhalt weist, wird Applebaums Künstlercharakter, über das nur Individuelle hinauswachsend, durch solche Synthese zum Begriff. Wie müssen wir die Konsequenz in der Entwicklung des Augenmenschen bewundern, der die Lehren der englischen Akademie abstreifte, um erst im Sinne des ausklingenden französischen Impressionismus nur die Reize der äussern Erscheinungswelt zu geniessen, und, einem rücksichtslosen Forscher gleich, im Sinne des Kubismus immer tiefer in das Prinzip der Form, in ihre eigene innere Gesetzmässigkeit einzudringen, auf dieser Stufe der erreichten Formanalyse den Einklang

mit der empirischen Welt herzustellen und die Form, zuletzt auch besonders die Farbe immer intensiver zum Ausdrucksmittel des Inhalts werden zu lassen. Elend und Schönheit des jüdischen Menschen, sein ganzes Leben und Leiden, der Liebreiz der Frau, die Stille und Reinheit der Berge, das Ringen und die Sendung des Arbeiters, die düstere Kraft, das kämpferische Antlitz der Industrielandschaft erfüllen seine Werke und lassen den gütigen und hilfreichen, allem Leidenden brüderlich verbundenen Menschen, den Märtyrer des aktiven Pazifismus, den edlen Revolutionär ahnen, der Applebaum in Wirklichkeit war.

So wird uns Applebaum in mehr als einer Hinsicht zur reinen Verkörperung des heutigen jüdischen Künstlers. Er konnte ein Leben des Hungers ertragen, weil er sich als Teil einer bessern Welt, als Vorkämpfer einer künftigen Menschheit fühlte. Ihr galt sein Ringen um das Geheimnis der Form, um ihretwillen legte er seine ganze Seelenkraft in seine Werke. Um ihretwillen verehren auch wir ihn als würdiges Vorbild.

Otto Schneid /Wien/.

Applebaums Erbe.

Das jüdische Kunstschaffen der osteuropäischen Länder zeigt sich im letzten Jahrzehnt in einem unverkennbaren steilen Anstieg. Nicht allein, dass einige Künstler dieser Länder besonders von Paris aus Weltgeltung erlangt haben und richtunggebend geworden sind; auch in Osteuropa selbst wuchsen und wachsen unter äusserst ungünstigen Lebensbedingungen, in zähem Kampfe gegen eine karge Umwelt, ohne ein eigentliches Publikum, das sie sich erst allmählich mühsam erziehen müssen, Künstler von eigener Prägung, der Welt fast noch unbekannt, leidend, ringend und siegesgewiss. Dass wir in Moses Applebaum einen der Edelsten unter diesen Berufenen verloren haben, wird Manchem erst durch seinen tragischen frühen Tod klar geworden sein; wer ihm und seinen Werken je begegnet war und Augen hatte zu sehen, der wusste, dass er einen Künstler erkannt hatte und sich zu ihm bekennen musste.

Der Weg des Juden zur Malerei ist aber nicht nur durch die sozialen Lebensbedingungen dornenvoll. Auch in sich selbst hat er eine Geistigkeit zu überwinden, die eher zu spekulativer als zu visueller Welterfassung führt, die den Inhalt meistern und an der Form scheitern kann. Augenmensch durch Anlage und durch eifrige Arbeit an sich selbst, mit unglaublicher Leidenschaft den Problemen der Form hingegeben, und anderseits doch von der ganzen jüdischen Seelentradition erfüllt, die auf den Inhalt weist, wird Applebaums Künstlercharakter, über das nur Individuelle hinauswachsend, durch solche Synthese zum Begriff. Wie müssen wir die Konsequenz in der Entwicklung des Augenmenschen bewundern, der die Lehren der englischen Akademie abstreifte, um erst im Sinne des ausklingenden französischen Impressionismus nur die Reize der äussern Erscheinungswelt zu geniessen, und, einem rücksichtslosen Forscher gleich, im Sinne des Kubismus immer tiefer in das Prinzip der Form, in ihre eigene innere Gesetzmässigkeit einzudringen, auf dieser Stufe der erreichten Formanalyse den Einklang

mit der empirischen Welt herzustellen und die Form, zuletzt auch besonders die Farbe immer intensiver zum Ausdrucksmittel des Inhalts werden zu lassen. Elend und Schönheit des jüdischen Menschen, sein ganzes Leben und Leiden, der Liebreiz der Frau, die Stille und Reinheit der Berge, das Ringen und die Sendung des Arbeiters, die düstere Kraft, das kämpferische Antlitz der Industrielandschaft erfüllen seine Werke und lassen den gütigen und hilfreichen, allem Leidenden brüderlich verbundenen Menschen, den Märtyrer des aktiven Pazifismus, den edlen Revolutionär ahnen, der Applebaum in Wirklichkeit war.

So wird uns Applebaum in mehr als einer Hinsicht zur reinen Verkörperung des heutigen jüdischen Künstlers. Er konnte ein Leben des Hungers ertragen, weil er sich als Teil einer bessern Welt, als Vorkämpfer einer künftigen Menschheit fühlte. Ihr galt sein Ringen um das Geheimnis der Form, um ihretwillen legte er seine ganze Seelenkraft in seine Werke. Um ihretwillen verehren auch wir ihn als würdiges Vorbild.

Otto Schneid /Wien/.

Otto Schneid
Papers

'04

d
-

e
nd-

alerei
aus
Degina
Neben

Der Bildhauer Arie R e z n i k.

Selten genug, ist es möglich, das Werk junger Künstler als klare, von innerer Folgerichtigkeit bestimmte Charakteräusserung zu erkennen, in ihm Grundzüge zu finden, die auch angesichts der vielen künftigen Möglichkeiten ihre Geltung bewahren. Das dürfen wir am Schaffen des Bildhauers Arie Reznik feststellen, indessen kämpferischen Dasein und intensiven geistigen Wollen sich ein Stück jüdischer Gegenwartsgeschichte spiegelt. Er stammt aus Sosnowiec, also aus dem industriereichen, Oberschlesischen benachbarten Teil des ehemals russischen Polens. Weder die Gymnasialbildung noch ein kurzes, philosophisches Universitätsstudium war für ihn richtunggebend. Erfüllt von dem Idealismus, der die Kraft hatte, gerade die Besten der jüdischen Jugend fort zu reissen, ging er nach Palästina, wo schwerste körperliche Arbeit seiner Seele gute Nahrung gab. Aber sein Verhältnis zum Material der Erde und des Gesteins erschöpfte sich nicht in der physischen Bearbeitung, es drängte ihn nach Gestaltung; plastische Ergebnisse, die seine Freunde anfangs ernster nahmen, als er selbst, führten ihn bald zur Gewissheit der künstlerischen Aufgabe, die er als eine besondere Art des Dienstes an Volk und Land empfand. Ohne die so enge Verbundenheit mit Palästina zu lockern, konnte er nach Wien gehen, um hier in entbehrungsreichem, leidenschaftlichem Studium alle technischen Voraussetzungen der Bildnerei zu erlangen. Aber schon während dieser Studienarbeit wuchs ein selbstständiger Künstlercharakter, der nicht Anerkennung, sondern Ausdruck einer bestimmten seelischen und formalen Notwendigkeit suchte.

Es ist gewiss kein Zufall, dass so viele jüdische Künstler, in den letzten Jahren eine tiefe Neigung zum Abstrakten bekundet haben; hier mag ein jüdischer, vielleicht ein semitischer Zug zur Geltung kommen. Vielleicht ist es gerade unsere heftigere orientalische Sinnlichkeit, die sich in gesteigerter Geistigkeit überwinden will, unsere tiefere Leidenschaft, die nach absoluter Form verlangt. Alle Schöpfungen von Arie Reznik sind durch solchen Ursprung und solches Ziel bestimmt. Seine Gruppen und Einzelfiguren zeugen wohl von der Bemühung auch um andere Probleme, wie das einer Synthese des dynamischen und des Statischen oder vielmehr der Aufhebung ihres Gegensatzes; aber das zentrale Problem ist für unsern Künstler die Idee der reinen Form und ihre Versöhnung mit der Wirklichkeit. Hatte der Wille zur absoluten, zum

souveränen

Prinzip erhebenen Form im Kubismus zum gänzlichen Verlassen der Wirklichkeit geführt und musste andererseits jeder initative Realismus den so empfindenden Künstler als Hingabe an die formlose Welt des Zufalls unbefriedigt lassen, so ergab sich für R. das Bedürfniss nach einer eigenen Verbindung von Gesetzmässigkeit und Freiheit, Formprinzip und Naturgestalt. Uns vertraute Menschengebilde scheinen zu lagern, zu stehen, sich zusammenzuschliessen. Diese Vertrautheit des Gegenstandes tut uns wohl; denn sie umhüllt uns freundlich die strengere Mathematik einfacher Körperelemente, ihres nicht sichtbaren, aber erkennbaren Prinzips. So wächst in den Arbeiten unseres Künstlers geklärte Plastizität, stille ernste Monumentalität. Auf diser Stufe seines Reifens drängt es ihn nun, nach Palästins zurückzukehren. Möge sein Werk zu einem würdigen künstlerischen Ausdruck unserer Erneuerung werden.

Otto Schneid.

behaupten sich stellenweise mit Heldenmut und die Auseinandersetzung geht weiter. Was kommt? Wenn wir die vorhandenen Anzeichen richtig deuten, sind mancherlei neue Berührungen und Durchdringungen der beiden Pole des Kunstschaffens im Gange. Die Kunst als Ganzes kann auf die tiefen allmenschlichen Kräfte, die den Farben und Formen innewohnen und den alten Meistern hochgradig vertraut waren, niemals verzichten; nicht minder intensiv aber erhält sich in ihr das Verlangen nach Verewigung der Realität und ihrer Wiedererkennung. Aus diesen beiden Prinzipien heraus eröffnet sich für die kommende Kunst ein Weg zu den Menschen, der ein Weg der zweifachen Verständlichkeit sein wird.

Otto Schneid.

Ausstellung Farkashazy.

Daß wieder einmal ein Maler von Format in Dielitz ausstellt, ist ein sympathisches Ereignis, das alle Kunstfreunde dieser Stadt zu würdigen wissen werden. Farkashazy ist Budapester, lebt in Paris u. bringt ~~in~~ ~~uns~~ in seinen Werken die charakteristischen Werte u. Reize, die der Ecole de Paris, dem internationalen Zentrum der heutigen Kunst, eigen sind. Wie in der französischen Malerei seit dem Impressionismus, im Kubismus u. in der jüngsten Peinture picturale ~~nicht~~ der Gegenstand die Hauptrolle spielt, so gilt auch Farkashazys Empfinden u. Schaffen ~~vor allem~~ dem Künstlerischen im rein visuellen Sinne. Während er in ~~der~~ seinen Pastellen ~~u. farbigen Kreidezeichnungen~~ eine koloristische Harmonie von außerordentlicher Tiefigkeit erreicht, gibt er der strengen Linie, die etwas von der Präzision u. Gesetzmäßigkeit des Maschinenbaues hat, in seinen Zeichnungen ein intensives Eigenleben. In diesen u. in jenen sowie in farbigen Kreidezeichnungen, ~~in denen der Künstler eine~~ die zur Synthese seines malerischen Stils mit seinem zeichnerischen werden, geraten ~~dem Künstler~~ oft überraschende Wirkungen, die wir nicht nur als gute Botschaft der heutigen Pariser Malerei, sondern vor allem ~~auch~~ als Ausdruck einer feinen persönlichen Begabung schätzen.

Den Gemälden, Pastellen und ~~Landsch~~ Grafiken wohnt immer eine gewisse Strenge des Bildaufbaus inne. Nur ~~im~~ in der Wasserfarbe Aquarell gilt rein impressionistisches Erfassen momentanen Zustandes, rasches Ergreifen, lockeres Hinhauchen farbiger Eindrücke ~~[illegible]~~ naß in naß. ~~Nach~~ Eine ganz reiche Skala führt von der nur als Ausnahme angewandten Möglichkeit tiefer Schwärzen bis zu glasig transparenter Helligkeit. Als Aquarellist wurzelt Glasner ~~ganz~~ in der polnischen Tradition, die in dem verstorbenen Fatat ~~[illegible]~~ wohl den größten ~~[illegible]~~ Meister dieser Kunst hervorbrachte. ~~[illegible] Aber~~ Doch angesichts der neuen ~~[illegible]~~ Aquarelle Glasners muß zugestanden werden, daß ~~ein neu~~ abermals ein Höhepunkt ~~dieser Kunst~~ der Aquarelltechnik erreicht ist. Die ~~vollkom~~ nahezu immaterielle Duftigkeit mancher Landschaftsbilder, die vollkommene Gelöstheit einiger Stilleben und die sonnig blühenden, verschneiten und nebeligen Ausblicke aus dem Atelierfenster weisen zuweilen diskret ~~[illegible]~~ auf die äußersten Möglichkeiten dieser ~~Technik hin~~ Kunstgattung hin.

*

Jakob Glasner wurde 1879 in Rdzawka, einem Dorfe in der Hohen Tatra, geboren, begann seine malerische Ausbildung bei Strehblow in Wien und ging 1902 an die Krakauer Akademie, wo Axentowicz Akt und Landschaft, Stanisławski Landschaftsmalerei lehrte. 1904-06 arbeitet er in Paris an der Académie Julien und lernt auch das übrige Frankreich kennen, 1908 und 1910 bereist er Italien und ist bis zum Beginn des Krieges in Berlin tätig, nach diesem teils in Wien, teils in Bielsko. Neben

seiner Entwicklung zum Landschaftsmaler führen jahrzehntelange Studien zu feinfühliger Beherrschung aller grafischen Techniken, besonders zu vorbildlich materialgerechter Ausbildung des farbigen Linoleumschnittes. 1907 stellte Glasner im Wiener Hagenbund aus (mit der Krakauer „Sztuka"), 1910–14 in Berlin (Schulte, Sezession, Am Lehrter Bahnhof, Casper und Neumann), Kopenhagen, Warschau, Posen, Düsseldorf und Köln, in Wien 1919 (Sezession), 1926 (Galerie Würthle) und 1929 (Galerie Holbein), ~~1921 in R~~ er ~~bet~~ beteiligte ~~sich~~ (ferner) 1921 an einer Ausstellung in Rio de Janeiro, 1922 im Krakauer Künstlerhaus, in Toronto und in der Londoner Bromhead Gallery, 1923 in der Warschauer Zachęta, 1926 in Paris (Salon d'Automne und Galerie André) 1929/30 in Budapest, Brünn und Salzburg. Grafische Blätter von Glasner besitzt die Wiener Albertina und das Krakauer Museum. 4 Holzschnitte erschienen 1913 als Mappe bei Neumann in Berlin mit einem Vorwort von Hermann Struck.

Vgl. Thieme-Beckers Künstlerlexikon. – Levitus in „Studio", London, January 1911 und November 1925. – ~~Max Eisler in „Menorah", Wien, November/Oktober 19 März 1928.~~ – Else Hoffmann in „Österreichische Kunst", Wien August 1932.

Dr. Otto Schneid.

Otto Schneid.

Von abstrakter Kunst.

Das Ende der abstrakten Kunst ist in den letzten Jahren so oft vorausgesagt worden, dass wir uns darüber wundern müssten, sie in ihren Zentren oder gar dort, wo wir sie kaum erwarten und wo ihre Lebensbedingungen besonders ungünstig sind, überhaupt noch lebend anzutreffen, wenn nicht ihre Erhaltung und ihr Vermögen, aus neuen Impulsen immer wieder neue Kraft zu schöpfen, in der Natur der Sache läge. Denn beide Elemente des künstlerischen Willens, das Bedürfnis, die Welt und ihre Details bildend sich anzueignen und nachzuschaffen und das nach Erschaffung einer eigenen, ausschliesslich durch das eigene Lebensgefühl bestimmten Realität sind in der gesamten Kunstgeschichte nachweisbar, in teilweiser Identität mit den Begriffspaaren des Objektivismus und Subjektivismus sowie realistischer und impressiver Kunst einerseits und expressiver anderseits. Erst unsere Zeit hat die beiden Triebe zu Programmen umgewertet, die einander ausschliessen möchten; in der Vergangenheit waren sie als Wesen und Erscheinung bestimmende, in gegenseitiger Durchdringung einander ergänzende Züge zumeist an den selben Kunstwerken lebendig. Die Theorien eines bedeutenden Kunstforschers, meines Lehrers Strzygowski, erklären das dekorative und ornamentale Gestalten und insbesondere das Spiel der bewegten Linie als künstlerischen Besitz des Nordens und stellen diesem das Darstellen, das Nachbilden der Wirklichkeit als Charakteristikum des Südens gegenüber. Diese Lehre lässt sich angesichts der sinnfälligsten Gegenbeispiele sowohl der südlichen als auch der nordischen Kunst naturgemäss nur aufrechterhalten, indem man die gesamte darstellerische Kunst des Nordens auf südliche Vorbilder und Einflüsse zurückführt und umgekehrt die Hauptwerke abstrakter Kunst im Süden als Ausläufer des Nordens hinstellt. Geht man aber, wie dieser Gelehrte es oft genug selbst verlangt, nicht von vorgefassten Meinungen, sondern von den Tatsachen, d.h. von den Kunstdenkmälern selbst aus, so erweisen sich gerade die Semiten, die Südrasse par excellence, als hochgradig kunstschöpferisch im abstrakten Sinne. Die islamischen Araber, die für alle mohammedanischen Völker bestimmend

geworden geworden sind, bleiben mit ihrer bald phantastisch ausdrucksreichen, bald mathematisch strengen, bald grüblerisch tiefsinnigen Ornamentik das klassische Beispiel. An den Juden, deren Anteil an der neuen Kunst zwar jung, in seiner quantitativen und qualitativen Bedeutung aber umso augenfälliger ist, lässt sich fast durchwegs eine gewisse Neigung zum Abstrakten beobachten. Betrachten wir einige von denen, in deren Oeuvre sie mit besonderer Ausschliesslichkeit vorherrscht.

Eine Zeit, die nun einmal begonnen hat, sich ihrer individualistischen Geistesfesseln zu entledigen, musste naturgemäss auch dem Begriff des Ruhmes zu Leibe rücken und die Fiktionen von seiner Entstehung zerstören. Keineswegs ein reines Produkt des Wertes [1/], kommt er irrational oder bleibt er irrational aus, gelenkt von materiellen und Machtverhältnissen, geschoben von Händlern, gelockt von ehrlichen oder käuflichen Schreibern. Wäre der Ruhm eine so wesentliche und gesetzmässige Kraft wie die naive Geschichtsbetrachtung annimmt, müsste der aus Ungarn stammende und seit 1904 in Paris tätige Maler Alfred Reth als einer der Bahnbrecher anerkannt sein, die um das Jahr 1911 eine Revolution in der europäischen Kunst herbeiführten, das Weltbild des naiven Autoritätsglaubens zertrümmerten und in Russland und Deutschland den Expressionismus, in Italien den Futurismus, in Frankreich den Kubismus hervorbrachten. Aus sich heraus und eben darum parallel den Bestrebungen mancher Andern, zeugte Alfred Reth seinen Anteil an dem künstlerischen Zeitgeist: "Von dieser Zeit an schuf ich nur Kompositionen; ich war bemüht, nur das Verhältnis der Massen untereinander darzustellen. Das Problem lag darin, die absolute Allgemeingiltigkeit der Form zu finden, jedoch gleichzeitig durch die Anordnung der Verhältnisse die Form in jedem Einzelfalle einmalig und persönlich werden zu lassen." Auch Reth finden wir, wie die grossen Vorbilder der Vergangenheit, um das Geheimnis der Proportion bemüht. Er findet es in der Verhältniszahl 2 : 7.

1/ Julian Hirsch: Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. J.A.Barth-Verlag, Leipzig 1914.

Daneben ist es ein nicht minder heikles Problem, das die Frühzeit Raths beherrscht: "Die Dichtung und die Musik haben ihren Anfang in der Zeit. Das Zeitliche scheint in der bildenden Kunst ganz ausgeschaltet zu sein; aber das scheint nur so. Man gestehe sich ein, dass es durchaus unmöglich ist, ein Bild mit einem einzigen Blick zu umfassen. Instinktiv nimmt das Auge einen Anfang und gleitet in einer bestimmten Zeit über das Bild. Nur die illusionistisch-naturalistische Perspektivmalerei wünschte über diesen Vorgang zu täuschen."

Immer konsequenter entsprechen die malerischen Arbeiten diesen Erkenntnissen. Gleichgewicht, Wohlklang, Ausgewogenheit in sich gestalten die Massen im farbigen Raum zu wirklichkeitsfernen, doch zeitverbundenen Gebilden von eigenartig lebensbejahendem Stimmungsgehalt. Als Elemente dieser kubistischen Kompositionen erkennen wir durchwegs Details unserer Realität, aber sie haben mit dem Eintritt in den ortlosen Raum eine völlige Transfiguration glücklich hinter sich: alte Bekannte, die wir in einer schöneren Welt gern wiedersehen.

Nicht minder grundlegend ist der heute in Amerika lebende Lyonel Feininger, der vor dem Kriege in Deutschland eine eigene Richtung architektonischer Malerei, den dem Kubismus geistesverwandten Konstruktivismus begründete. Auf ihn wollen wir bei anderer Gelegenheit zurückkommen.

Derjenige Künstler, der Amerika als kollektives Phänomen am stärksten repräsentiert, ist Louis Lozowick, der als Kind aus Russland eingewandert ist. Natürlich musste auch er die ganze technische Kultur der europäischen Malerei und ihre geistige Problematik in sich aufnehmen, durch den italienischen Futurismus und den Kubismus Picassos und Braques hindurchgehen, bis er den Nöten und den Kräften des amerikanischen Lebens einen eigenen Ausdruck zu geben vermochte. Konnte es genügen, die anorganischen Riesengebilde, die Produkte einer überentwickelten Technik und Symbole der gewaltigen gesellschaftlichen Mächte, Gegensätze und Widersprüche einfach nachzumalen oder war das alles nur durch

eine Malerei ausdrückbar, die selbst vom Geiste des Maschinenzeitalters der hochkapitalistischen Technik und ihrer revolutionären Kraft erfüllt war? Diesem schwierigen Ziele gilt Lozowicks Arbeit. In eigenartiger Transparenz leuchtet eine farbige Sinfonie von Wolkenkratzern, Brücken, Türmen, Speichern, Kranen, Strassen vor uns auf. Wie anders aber sieht das Lozowick als wir es unter der Nachwirkung des Expressionismus fast immer noch empfinden: es ist nicht eigentlich Dynamik im Sinne bewegender Kräfte, sondern eine überaus monumentale und zugleich äusserst bildmässig dekorative Statik von ingenieurmässig sauberen Geraden, Winkeln und Kurven, aus denen zu unpersönlicher Wirkung die mächtigen Massen hingebaut sind. Es sind nicht Vorgänge, die sich im Bildraume abspielen, sondern Existenz, die von Spannungen erfüllt erscheint. Die kristallinischen Gebilde Lozowicks erinnern vom maltechnischen Standpunkt, wenn man an französische Gleichnisse denken will, in ihrer reinen lokalfarbigen Flächigkeit weniger an die Kubisten als an den Purismus Ozenfants. Aber die Form ist bei Lozowick keineswegs ein vom Inhalt isolierbares Phänomen; istsie an sich auch wirklichkeitsferne Geometrie, so hat sie in ihren Ausdruckswerten die eindringliche Aktualität flammender Aufrufe.

Wenn wir uns von den Fünfzig- und Vierzigjährigen zu den Jüngern und von Frankreich und Amerika nach Polen wenden, wird uns die Kontinuität einer künstlerischen Gesinnung bewusst, die in verschiedenen Generationen und unter ungleichartigen Verhältnissen einen radikal geistigen Wirklichkeitsbegriff postuliert. Es wird zunächst überraschen, dass gerade Lemberg zu einem Zentrum abstrakter Malerei geworden ist; vielleicht hängt das damit zusammen, dass diese Stadt keine Akademie hat und sich einer gewissen Voraussetzungslosigkeit in künstlerischen Belangen erfreut; dort brachten einige Menschen den Mut auf, zu kämpfen und zu entbehren. Freilich ist diese Gruppe ohne Paris nicht denkbar, denn durch diese Schule sind sie Alle hindurchgegangen. Aber sie haben als Gesamtheit zweifellos eine eigene Note und Einige von ihnen haben diese im Besondern.

Nennen wir an erster Stelle Henryk Streng, der bei Fernand Léger studiert hat. Aber eine von der Auffassung seines Lehrers grundverschiedene Art von Gegenständlichkeit und eine andere Beziehung zum Material ist Streng eigen. Die charakteristischen Werke Légers - wir denken an die nach dem Kriege - sind gegenständlich durchaus klar; technisch und formal sind sie durch die metallisch harte und glatte Oberfläche in einem manchmal luftleer wirkenden Raume gekennzeichnet. Streng geht allen erdenklichen Möglichkeiten von Materialzuständen mit inniger Einfühlung nach: er sammelt Hartes, Weiches, Sprödes, Elastisches, Schlaffes und Straffes, Morastiges und Kristallinisches, Kaltes und Heisses, Organisches und Mineralisches zu phantastisch spekulativen und bewusst doch nur im Sinne des Metiers entstandenen Kompositionen, deren beste vollkommen überzeugend, notwendig, ja gesetzmässig wirken und den Betrachter durch einen dramatischen Verlauf von Lust- und Unlustgefühlen zumeist zu einem lustbetonten Endzustand führen. Auch eine gewisse Art von Gegenständlichkeit ist den Kompositionen Strengs nicht abzusprechen; Gebilde, die etwas von Lebewesen haben, erzeugen in uns kraft ihrer geheimnisvollen Zuständlichkeit inmitten der andern Gebilde eine Art von gespannter Aufmerksamkeit die durch keine Deutung, sondern eben nur durch Einfühlung lösbar ist.

Diesem Künstler gegenüber, in dessen Natur viel von einem wissenschaftlichen Forscher liegt, erscheint Alexander Riemer als der weitaus subjektivere. Riemer ist ein sensibler, in besonderem Masse persönlicher Gestalter von Erlebnissen des Raumes und der Formen, in deren Traum- und Zauberwelt die Dinge schwerelos und glücklich sind. Reflexe der Wirklichkeit, Schwünge, eine Fläche, ein Hauch verbinden sich zu lyrischen Kunstwerken, deren Wirkung oft genug an die der Musik erinnert. Möge der Erfolg, der für Riemer vorauszusehen und auch zu wünschen ist, seine Kunst nicht entwerten!

Auch vor den Arbeiten von Margit Sielska staunen wir manchmal, welche verführerische Lieblichkeit abstrakter Malerei mit einem leisen Einschlag von Realismus zu Gebote steht.

~~Der~~

Der junge Otto Hahn schliesslich arbeitet in einem ganz und und gar männlichen, radikal sachlichen Sinne. Stählerne Oberflächen eindeutig umgrenzter plastischer Körper bringen einen durchaus irdischen und menschlichen Willen zum Ausdruck: die mit den Mitteln und in der Sprache der Malerei erhobene Forderung nach Überwindung des Chaos und den Glauben an eine neue Ordnung. *

Unsere Betrachtung wäre allzu unvollständig und einseitig, wenn wir nicht auch eines der bedeutendsten Vertreter abstrakter Skulptur gedächten. Jacques Lipchitz, der russisch-polnische Jude, der in früher Jugend in Paris eine Heimat fand, hatte an dem Werden der neuen Plastik vor dem Kriege einen Anteil, dessen Grösse noch besonderer Klarstellung bedarf. Sicherlich war in der theoretischen Grundlegung und in der Realisierung der neuen Formgedanken die Malerei im Grossen und Ganzen vorausgegangen. Aber Lipchitz, in der Skulptur einer der ersten Pioniere, fand die neuen Wege und Ziele ganz aus eigener Unruhe und vor allem aus den elementaren Gegebenheiten des Bildnerhandwerks selbst. Das Spiessertum hat gegen die wirklichkeitsferne Kunst oft genug den Vorwurf erhoben, dass sie nur ein Vorwand sei, um einen Mangel an Können zu verdecken. Aber gerade die frühe Produktion unseres Künstlers zeigt ihn im Vollbesitz des Könnens im akademischen Sinne, das ihn aber seit 1911 nicht mehr befriedigt. Da beginnt der behauene Stein und das gegossene Metall in seinen stumpfen und glänzenden Flächen, entgegengewölbt dem Lichte und zum Schatten geneigt, ein eigenes Daseinsrecht zu fordern und an den Körpern und Köpfen eine gewisse Selbständigkeit zu proklamieren. Um das Katastrophenjahr 1914, in dem die alten Illusionen behaglicher Lebensbetrachtung bersten, wird Gegenstand und Körper nur noch Substrat des Formprinzips: die Elemente plastischen Denkens, Zylinder, Prismen, Kugeln, wölben sich, durchdringen sich, durchschneiden sich gegenseitig an den in ihrer gegenständlichen Bedeutung immer weiter zurücktretenden Figuren, die, frontal und im Profil, in mehreren Aspekten zugleich, in unerhörter Weise analytisch gesehen, vom Betrachter die geistige Vollendung

zur Synthese kategorisch verlangen. Ist in so kühnen Konzeptionen eine neue Plastizität, ein neuartiges Verhältnis von Raum und Masse geraten, so ergibt sich eine äusserste Verneinung ihrer Grenzen noch in einer fast körperlosen Bildnerei à jour; hier ist auch das dynamische Bedürfnis zu nie vorher erreichter Freiheit gelöst, hemmungslos flattert und flammt barocke Erregung drahtartiger Gebilde. Doch gerade in den letzten Jahren schafft der gereifte Meister Werke von stillerer Durchgeistigung, die seinen Gestalten in gebändigter Energie eine Art von Klassizität gegeben hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die moderne Kunst als Ganzes auf ihrer jüngsten Entwicklungsstufe eine Abkehr von der Abstraktion vollzogen hat, nicht zuletzt aus der Notwendigkeit, den Zusammenhang mit dem Publikum wiederzufinden. Denn die abstrakte Kunst, die durch Farbe, Fläche, Linie, Masse und Raum, Ruhe und Bewegung allein auf Sinne und Seele wirken will, erstrebt die höchste, nämlich die allmenschliche Verständlichkeit über jede verstandesmässige Erfassung von Gegenständen hinweg, aber praktisch setzt sie leider den ganz und gar geistigen, dem Werk in äusserster Konzentration zugewandten Betrachter voraus.

Auch in der Sowjetunion, wo in unserem Zusammenhang vor allem Natan Altmann, Tyschler, und El Lissicki von Bedeutung sind, ist der Kampf zwischen gegenständlich-realistischer und abstrakter Kunst noch unentschieden. Hüben und drüben besteht das Problem darin, ob es dem künstlerischen Denken möglich und gestattet ist, eine eigene Wirklichkeit hervorzubringen und ob diese der Menschheit helfen und sie veredeln kann.

V* Schließlich wäre hier noch eine ganze Reihe von Grenzfällen zu nennen, nämlich die zahlreichen Künstler, die prinzipiell doch an der Naturgestalt festhalten, diese aber mit abstrakten Elementen durchsetzen und so zu einer entschieden geistigen Kunst gelangen. Begnügen wir uns, hier zwei in verschiedenen Richtungen charaktervolle Vertreter dieser Auffassung zu nennen, Alfred Aberdam in Paris und Abram Güterman in Warschau.

Nachwort. Als diese Zeilen Ende Januar geschrieben wurden, waren sie als Bekenntnis zu einem Lebenden gedacht. Dass Leopold Gottlieb inzwischen vom Tode ereilt worden ist, ist unsagbar tragisch. Hatte er sein Letztes gegeben oder bleibt über die künstlerische Grösse seines reifen Mannesalters hinaus noch ein Altersstil denkbar, der im Sinne des Tizianischen und Rembrandt'schen ein Äusserstes an Vergeistigung der Mittel, an Konzentration und Läuterung erlangt hätte? Wie wir es hinnehmen müssen, dass dieses Oeuvre abgeschlossen ist, müssen wir auch das endgiltige Urteil über den so Verewigten späteren Geschlechtern überlassen; uns aber erscheint das Geschaffene für würdig, in einer edleren Nachwelt fortzuleben.

DAS MUTABOR-THEATER.

VON HANS ERICH BURGER.

Als wir einige Monate in dem Kriegsgefangenenlager zugebracht hatten, welches eine grosse Zahl von Angehörigen vieler Nationen zusammenschloss, hatte sich aus der bunten Menge allmählich ein Kreis wahlverwandter Naturen losgelöst. Eine Reihe von Abenden verbrachten wir mit Spiel und Musik; da aber das Bedürfnis nach gegenseitiger Annäherung noch wuchs und uns der Inhalt der bisherigen Unterhaltungen nicht mehr genügte, kamen wir auf die natürliche Idee, Geschichten zu erzählen. Diese uralte, bei allen Völkern und zu allen Zeiten gepflegte Sitte musste für uns noch ein besonderes Interesse haben; durch die Berichte von denkwürdigen Erlebnissen und Taten durften wir für unsere Einbildungskraft eine Art von Freiheit in der äusseren Unfreiheit erwarten. Wer am ersten Erzählungsabend beginnen sollte, hätten wir durch das Los entscheiden müssen, wenn nicht gerade ein Neuling eingeführt worden wäre, der sich freiwillig erbötig machte, der erste zu sein. Sein Äusseres war durchaus nicht vielversprechend; wäre er nicht als Student vorgestellt worden, so hätte man ihn für einen Bauer halten können. Seine Gestalt war untersetzt und kräftig, das Gesicht sehr hart und wenig beweglich. Erst als er mit leiser dunkler Stimme zu erzählen begann, wurde sein Blick lebhafter und ausdrucksreicher und zwischen den Zeilen seines Gesichtes regte sich ein eigenwilliger Geist der früher nicht zu bemerken war. Er sprach einfach und wir glaubten ihm bald, wie man dem rechten Erzähler glauben soll, wir lebten mit.

"Die Geschichte, die ich erzählen will," so begann er, "ist ein höchst seltsames Geschehnis, das jedem unwahrscheinlich vorkommen wird, der nicht dabei war, und das sogar mir selbst in der Erinnerung immer traumhafter erscheint. Einige Monate vor dem Kriege kam ich an einem trüben Morgen in Moskau an. Mir die Stadt anzusehen, hatte ich durchaus kein

Bedürfnis,denn was ich dort zu besorgen hatte,musste einige Tage in Anspruch nehmen,und ich hatte ausser dem Geld für die Heimreise kaum soviel,um einen Tag leben zu können.In einer Volksküche ass ich zu Mittag um einige Kopeken mit den Ärmsten Moskaus.Als ich dort eine Weile sitzen blieb,um meine Lage zu überdenken,setzte sich ein Mann zu mir und wir sprachen über dies und jenes.Da er den Abend mit mir zu verbringen wünschte und mir vertrauenswürdig vorkam,vereinbarten wir ein Rendez-vous in einem entlegenen Gässchen.Abends war ich pünktlich dort und als ich einen Augenblick um mich spähte,öffnete sich über mir ein Fenster und mein Bekannter,den ich nur an der Stimme erkennen konnte,beugte sich in phantastischer Kleidung,eine Art Turban auf dem Kopf,aus dem Fenster,und rief mir zu,ich möge heraufkommen.Als ich überrascht und,um es zu gestehen,ein wenig misstrauisch zögerte,nannte er einen winzigen Eintrittspreis und ich stieg hinauf.An der Tür hing ein Schild "MUTABOR-THEATER". Mutabor! Ich werde verwandelt werden!Auch jener Kalif,der durch das Zauberwort zum Storch wurde,fürchtete sich nicht,er vertraute dem Wörtchen und nach einer Zeit des Leidens war alles gut und besser als zuvor.Ich trat ein,meine Ueberkleider wurden mir abgenommen und mein Bekannter begrüsste mich.Ein Blick durch den kleinen Theatersaal zeigte mir zu meinem Erstaunen,dass ich der einzige Gast war."Alles Weitere wird sich finden", sagte er mit solcher Bestimmtheit,dass ich vorzog,nicht weiter zu fragen. Ich setzte mich und zu meiner noch grösseren Verwunderung zeigten Gongschläge den Beginn der Vorstellung an;vor dem Vorhang erschien der Direktor,ein ernster strenggütiger Mann,dessen Erscheinung Achtung und Zutrauen einflösste.Er hielt eine feierliche Ansprache an mich allein,in der er mich aufforderte,möglichst wenig zu staunen und alles Gebotene möglichst vertrauensvoll zu geniessen.Fast hätte ich die Bemerkung gewagt, ich sei ein armer Teufel und er möge mich lieber gehen lassen,als er erklärte,hier gelte weder Arm noch Reich und das Spiel beginne sogleich. Und es begann.Wer weiss was ein Märchen ist?Wer hat es je als Erwachse-

ner an sich erfahren, was Märchen Kindern sind? Was es bedeutet: aufgelöst werden, entrückt werden, in die Welt des Wunderbaren eintreten, in reinere Zusammenhänge, wo die ordinäre Gebundenheit aller Geschehnisse aufgehört hat, wo hohe, luftige Freiheit herrscht, wo von Verwandlung zu Verwandlung Wunder geschehen? Was die herrlichen Frauen und Männer aufführten, ist schwer zu benennen. Es war Mysterium und Märchenspiel aus Gespräch, Pantomime, Tanz und Gesang. Hatte dieses Spiel, Spiel im heitersten Sinne, einen Inhalt? "Beglückungen" hätte man es vielleicht nennen können; es erzählte von der Beglückung der Menschheit und stellte dieser die Beglückung des Menschen gegenüber. Des Menschen, des einzelnen Menschen? Mir dämmerte etwas; aber ich konnte nichts denken, ich war entzückt und berauscht und hatte kaum eine andere Empfindung als die der Glückseligkeit. Mein anfängliches Staunen war längst in mir erloschen, alles war selbstverständlich geworden, ich hätte mich über garnichts mehr wundern können. So wunderte ich mich auch nicht, als ich nach Schluss dieses Spiels wie träumend auf einem Diwan lag: die ganze Künstlergesellschaft lag und sass um mich herum und ich ass und trank mit ihnen. Und von den wundervollen Frauen und ihrem Liebreiz ward mein Herz übervoll, sie waren alle so schön, dass jede von ihnen die Schönste war. Ich hatte jetzt das Gefühl, alles wagen zu dürfen, nur eine Frage nicht. So wagte ich denn, einer meiner Beglückerinnen die aufgelösten schwarzen Haare zu berühren und an meine Lip en zu drükken. Ach, was hatte ich da getan? Das Lachen und Singen war wie auf ein Signal verstummt. Sollte ich das Gastrecht dieser unvergleichlichen Gastgeber verletzt haben? Das Herz klopfte mir so laut, als wollte es sich Allen hörbar machen. In den Zügen meiner süssen Nachbarin konnte ich nicht lesen, denn sie kehrte mir den Rücken und wandte sich dem Direktor zu. Das war ein Vorgang von Sekunden, in denen mir fast der Atem verging. Da hellte sich das feierliche Antlitz des Direktors auf, er erhob sein Glas, trank mir zu und sagte: "Mein lieber Freund, in dieser Nacht stehen wir dir Alle ganz zur Verfügung! Alle Wünsche sollen Dir gewährt werden, auch sol-

che,die du dich auszusprechen scheust.Lebe wohl!" Nach diesen Worten drückte er mir die Hände und umarmte mich und alle Männer und Frauen drückten mir die Hände und umarmten mich und gingen hinaus und sie Alle habe ich nie wieder gesehen.Als ich aufblickte,sass meine schwarzlockige Sehnsucht neben mir und schaute mich mit dunkeln Augen gross an.Und ich ward abermals verwandelt und war in einer noch tieferen Traum-und Zauberwelt,ich war in ihren Armen.

Als der erste Lärm der erwachenden Stadt in unsere unbeschreibliche Liebesfeier hereintönte,wurde uns beiden unendlich wehmütig ums Herz,ihre Augen wurden feucht und sie sprach:"Mein Geliebter, da wir uns niemals wiedersehen werden und du bisher der Versuchung zu fragen widerstanden hast,sollst du jetzt erfahren,wessen Gast du heute gewesen bist.Wir sind eine internationale Wandertruppe und treten in allen Grossstädten auf,So oft wir spielen,spielen wir nur für einen einzigen Menschen,völlig ohne Eigennutz und mit Einsatz unserer besten Kräfte.Unser Märchenspiel ist von keinem Autor geschrieben worden,es ist durch uns und unsere Gespräche,durch unsere Ideale und Phantasie entstanden.Daraus weisst du nun,dass wir nicht die unerreichbare Beglückung der ~~Men~~ Menschheit suchen,sondern die erreichbare des einzelnen Menschen.Wir glauben,dass jeder Mensch eine Welt und mancher eine reine und gute Welt sei.Und da wir niemanden aus seiner elenden Wirklichkeit für immer heraus heben und keinem ein dauerndes Glück geben können,haben wir uns zur Lebensaufgabe gemacht,auf einzelne Menschen in wenigen Stunden das grösstmöglichste Mass von Glück zu häufen.Einer von uns,der die grös te Menschenkenntnis besitzt,und in Augenblicken ein Wesen zu durchschauen vermag, ist unser Fangarm,derjenige,welcher dich aus der Volksküche zu uns geholt hat Ihm verdankst du diese Nacht und ihm meine Liebe." O ihr edlen reinen Geister,ihr grossen starken Herzen mitten in der Schimpflichkeit unseres Daseins! Ich schwieg überwältigt.Als es schon heller Tag war und sie an die Notwendigkeit des Abschiedes für immer erinnerte,klagte ich

über die Unmöglichkeit,dies alles je zu vergelten. "Es ist reich vergolten",sagte sie,"wenn du in unserer Weise es andern erweist!"Wir weinten und lachten und machten uns gegenseitig den schweren Abschied leicht."

+

Die Erzählung war zu Ende und niemand sprach ein Wort. Einer von uns schien besonders ergriffen das Erzählte nachzufühlen.Er stützte den Kopf so in die Hände,dass man von seinem Gesicht nicht mehr sah als den Vollbart,den er in der Gefangenschaft sich hatte wachsen lassen.War es ein Ausdruck von Dankbarkeit,als er den Kopf hob und den Erzähler mit grossen Augen durchdringend ansah?

Da wurden wir zu Zeugen einer anfangs unverständliche Scene,die uns die Erzählung noch einmal und stärker erleben liess.Die beiden Männer hielten einander unbekümmert um uns,eng umschlungen."Du hast uns gut verstanden",sagte der Bärtige,der niemand anderer war als der Fangarm des Mutabortheaters;ein Gefangener unter Gefangenen,hatte er hier durch eine wunderbare Fügung einen seiner Schuldner getroffen. Auch das Mutabor-Theater war,wie er berichtete,dem Krieg zum Opfer gefallen und bald in alle Winde zerstreut worden.Er vertraute uns aber an,dass er vorhabe,es einige Jahre nach dem Kriege aus seinen Trümmern mit neuen Freunden wieder aufzubauen.

Ein Schlesisches Museum.

von Otto Schneid.

Die Breslauer Kunstsammlungen zeigen das verdienstliche Bestreben, jenseits der vielfachen Einflüsse, die sich auf schlesischem Boden kreuzen, Eigenwerte der schlesischen Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Dementsprechend soll das neue Schlesische Museum in Kattowitz, das vor kurzem der Oeffentlichkeit übergeben wurde, die künstlerische Ueberlieferung im polnischen Teil Schlesiens und deren Zusammenhänge mit dem übrigen Polen anschaulich machen. Wir sehen hier von den naturwissenschaftlichen, prähistorischen, volkskundlichen und kunstgewerblichen Sammlungen sowie einer das 19.Jahrhundert und unsere Zeit umfassenden Gemäldegalerie ab und greifen einige charakteristische Beispiele aus der Sammlung alter Bildnerei und Malerei heraus.

Ein dreiteiliger Altarschrein aus der Gegend von Bielitz /Inv.Nr. Sz.293/ mit den hl.Bischöfen Konrad und Albertus Magnus an den Vorderseiten, mit dem hl.Junius und seiner Schwester an den Rückseiten der beiden Flügel ist in seiner Mittelnische als vergoldete Wand aufgefasst. Ueber ihr öffnet sich gleichsam als Vision ein Stück Himmel als gemusterter Goldgrund, an den Schrägseiten durch je einen Engel belebt, dessen Hand über die Wand greift; die Mitte ist als Nimbus für die Hauptgestalt ausgespart, die so als aus dem Himmel niedergestiegen gekennzeichnet ist. Die im ganzen noch spätgotische, aber von Renaissanceempfinden schon deutlich berührte Arbeit, die auf Grund einiger Indizien die Annahme einer heimischen Werkstätte zulässt, weist in den Anfang des 19.Jahrhunderts. Der ~~Sc~~ Platz der nicht erhaltenen Skulptur ist durch eine um etwa ein halbes Jahrhundert ältere, mit rosig weissem Incarnat, Silber und Zinnober bemalte, fast lebensgrosse Holzfigur der Madonna mit dem Kinde aus Knurów /Bezirk Rybnik, Oberschlesien/ ausgefüllt /Inv.Nr.Sz.384 Abb. /. Ihre Darstellung

auf der – in unserm Falle als männlicher Kopf aufgefassten – Mondsichel entspricht der uralten eurasischen Idee des Weltraumbildes, für das sich sowohl in China als auch bei Dürer klassische Beispiele finden. Das verselbständigte Spiel des Faltenwurfes um den stark ausgebogenen Körper wie der feine Ausdruck des gekrönten Kopfes lassen direkte Beziehungen zu den westlichen Hauptzentren spätgotischer Kunstübung vermuten. Das Zepter in der Rechten der offenbar auf starke Untersicht komponierten Figur, die stilisierte Lilie, ist als Keuschheitssymbol verständlich.

Unter den Holzplastiken des 15.Jahrhunderts verdient eine offenbar dem letzten Drittel angehörige, ungemein reizvolle Hl.Anna selbdritt besondere Aufmerksamkeit. /Inv.Nr.Sz.544 Ab. / Die im Vierklang von Gold,Silber,Violett und Zinnober gehaltene Bemalung ist durch massvolle Restaurierung gut erhalten. Maria im rechten Arm, das Kind auf den linken Knie, baut sich die sitzende Hauptfigur mit den beiden in kindlicher Kleinheit ~~Kleinheit~~ gesehenen Nebenfiguren in wohligem Gleichgewicht auf; die einander leicht zugeneigten Frauenköpfe und der schräg der Hauptachse zugewendete, mit überschlagenen Beinen aufrecht sitzende Kinderakt betonen die – durch den Rhythmus des Faltenwurfs und durch das lebendige Spiel der Hände gelockerte – Geschlossenheit der Masse. Die Durchbildung der Gruppe und insbesondere der Ausdruck der Köpfe verraten eine wirkliche Meisterhand. Sie dürfte in Krakau tätig gewesen sein und aus dem Nürnberger Kreise herrühren. An einer hölzernen Kleinplastik mit gut erhaltenen Bemalungsresten aus der Teschener Gegend, einer Heiligen Sippe,/Inv.Nr.Sz.572,Abb. /wird diese Herkunft noch weit deutlicher. Mit Recht führt Dobrowolski [1] die lebensvolle Gruppe auf Veit Stoss' Krakauer Werkstätte zurück. Aus demselben, von Veit's Sohne Stanislaus fortgeführten Atelier stammt wohl auch das aus dem Bezirk Rybnik in das Museum gelangte Hochrelief einer Maria mit dem Kinde und dem hl.Stanislaus /Inv.Nr.Sz.543,Abb. /, das freilich schon der Manier verfallen ist.

Wie in der volkstümlichen Kunstübung spätgotisches Empfinden oft schon Ansätze zum barocken enthält, veranschaulichen uns einige kirchliche Skulpturen, von denen die Halbfigur einer hl.Barbara /Inv.Nr.Sz.635,Abb. / aus dem Bezirk Lublinitz /Oberschlesien/ hervorgehoben sei.

Weisen also die vorhandenen Denkmäler der Bildnerei vielfach auf das Krakauer Zentrum und schliesslich auf Nürnberg, so werden an der kirchlichen Malerei in Polnisch-Schlesien nicht minder deutlich böhmische Zusammenhänge erkennbar. An einer Hl.Katharina mit Märtyrerkrone, Rad und Schwert vom Flügel eines Triptychons aus der Umgebung von Bielitz /Inv.Nr.Sz.571,Abb. möchte man fast noch Ueberlieferungen von Hohenfurt und Wittingau fortwirken sehen. Aehnliches gilt von dem Bilde einer Madonna im Garten die, zwischen der hl.Barbara und Dorothea, mit dem Kinde auf steinerner Untermauerung sitzt / /. Ihr Karminkleid und der schwarze Sternenmantel sind von dem Grün in Grün behandelten Garten umgeben, der von einem geflochtenen Weidenzaun abgeschlossen ist. Unverhältnismässig gross sitzen auf kindlich gemalten Bäumen exotische Vögel. Die naive Unbeholfenheit aller Details und insbesondere die primitive Perspektive würden noch auf das Ende des 14.Jahrhunderts hinweisen, wenn nicht örtliche Erfahrungen davor warnten, selbst dieses Werk früher als um die Mitte des 15.Jahrhunderts anzusetzen. So ist eine Krönung Mariä aus dem Bezirk von Pless /Inv.Nr.Sz.670/,die wir z.B. in Oesterreich noch im ersten Drittel des 16.Jh.entstanden denken würden, auf der Rückseite vom Maler Melchior Duszka signiert und 1595 datiert! Uebrigens zeigt auch Duszka deutlich tschechische Vorbilder.

Aus einer Reihe von Altargemälden des 15. und 16.Jh., hauptsächlich Triptychen, sei schliesslich eine Krönung Mariä aus derselben Gegend /Inv. Nr.Sz.868,Abb. / hervorgehoben, die wohl wert ist, mit den westeuropäischen aus dem letzten Viertel des 15.Jahrhunderts verglichen zu werden. Vor gemustertem Goldgrund, der von 3 Kielbogen und Masswerk überdacht ist, erhebt ein steinerner Thron mit den gekrönten, in dunkelrote Gewänder gehüllten

Gestalten von Gottvater und Christus, von denen, schräg nach vorn gerichtet, die Maden anknieend und mit gefalteten Händen die Krone empfängt. Die Eckfelder an den Nimben der männlichen Gestalten füllt je ein Engel aus, die Mitte eine Gruppe musizierender und singender kleiner Engel; an den Seitenlehnen des Thrones und angedeutet auch an dessen Rückenlehne sind kleine Crisaillefiguren von ausgesprochen gehrenmässiger Auffassung in eine nicht ganz klare Beziehung zu der feierlichen Scene gebracht. Die noch typisierten, aber von edler Geistigkeit erfüllten Gesichter und das ausdrucksvolle Spiel des Faltenwerks sprechen eine Formensprache, die freilich wieder von Nürnberger Ursprung zeugt; wodurch auch einzelne niederländische Züge erklärbar werden. Vielleicht lässt sich bald ein bestimmter Meister nachweisen.

1/ Tadeusz Dobrowolski: Działalność Muzeum Śląskiego w Katowicach. Katowice 1 1930

Die Berliner Picasso-Ausstellung.

Die Ausstellung von Handzeichnungen, graphischen Arbeiten, Aquarell-, Gouache- und Pastellmalereien von Pablo Picasso in der Berliner Galerie Flechtheim ist zeitgeschichtlich bedeutsam genug, um hier erwähnt zu werden. Wenn auch infolge der technischen Unmöglichkeit Picassos eigentlich malerisches Werk ausgeschaltet bleiben musste, bietet das Vorhandene doch das Bild eines künstlerischen Reichtums, der so verwirrend ist, dass er einiger Klärung bedarf. Picasso ist wohl das produktivste Künstlerdasein unserer Tage und eine künftige Forschung wird gewiss festzustellen haben, dass ein guter Teil der künstlerischen Gedanken unserer Zeit in seinem Kopfe geboren ist. Das Seltsame und Ergreifende an seiner Kunst, ein Geheimnis, das auch der ehrgeizigste Kunstspiesser nie begreifen wird, ist der tiefe und nie gebrochene Zusammenhang zwischen den abstrakt mathematischen Schöpfungen seines Kubismus und denen eines Realismus, der über den schon zur Genüge erörterten Anschluss an Ingres weit hinausgeht und Goya nahekommt. Da und dort ist es nicht die Darstellung von Bewegung und Vorgang, sondern von Zuständlichem, in sich geschlossenem Sein. Darum hat Picasso in seiner unvergleichlich reichen Entwicklung keine eigentlich expressionistische Epoche gehabt. Er sucht eine in sich seiende absolute Raumhaftigkeit und etwas wie ein Abstreifen des Zeitbegriffs ist für das sehende Auge in allen seinen Werken, wofern sie über das rein Experimentelle hinausgehen, fühlbar. Müssig wäre es, Picassos verschiedene Stile in Zeitgrenzen bannen zu wollen. Er ist ein grosser faustischer Mensch, der zeitlebens nichts als die Verwirklichung des Geistes sucht, den zu ahnen ihm gegeben ist. Und ihn muss er in allen Formen suchen und finden.

JÜDISCHE KUNSTBÜCHER.

Das kleine Volk der Juden, das die Bibel und die Idee des Monotheismus hervorgebracht hat, dessen Propheten vor Jahrtausenden das Ideal einer sittlichen Weltordnung, der sozialen Gerechtigkeit und des ewigen Friedens verkündet haben, das auf alle Leiden der Diaspora durch gesteigerte Vergeistigung reagierte und schliesslich an der Kultur seiner Umwelt einen Anteil erreichte, der nicht mehr fortzudenken und auf manchen Gebieten, wie wirtschaftsgeschichtlich und soziologisch in der Wissenschaft und in der Literatur, entscheidend geworden ist, dieses kleine Volk weist die merkwürdige Anomalie auf, fast keine Kunstgeschichte zu haben, sich in dieser Hinsicht nahezu unschöpferisch oder doch sehr unselbständig zu verhalten. Erst seit wenigen Jahrzehnten ist eine Änderung dieses Verhaltens zu beobachten; verschüttete Kräfte scheinen in den Juden besonders der jungen Generation zu erwachen, der Grübler und Träumer öffnet die verschlossenen Augen und gestaltet das Erlebnis des Sehens, zu dem er nicht durch eine feste Tradition geführt wurde wie die Künstler der andern Völker. Im Grunde allein, steht er oft zaghaft den unbegrenzten Möglichkeiten reiner Gegenwart gegenüber. Aber traditionslos oder doch traditionsarm ist er nur in der Formensprache der bildenden Kunst, nicht als Mensch: in sich selbst hat er die Last eines grossen Erbes zu tragen, das nach Ausdruck verlangt. Gibt es nun in der Art dieses Ausdrucks etwas irgendwie Spezifisches, das auch in den jüdischen Kunstschöpfungen der Vergangenheit jenseits aller Einflüsse der Umwelt nachweisbar wäre, gibt es also, wie es /im prinzipiellen Sinne/ eine spanische, eine persische Kunstgeschichte gibt, auch eine jüdische?

Diese Frage ist in der letzten Zeit wiederholt erörtert worden, unter dem Eindruck palästinensischer Ausgrabungen und moderner Kunst; die Erfassung eines bedeutungsvollen kunstgeschichtlichen und mittelbar auch völkerpsychologischen Problems ist unterwegs. Zahlreiche Einzelschriften und zwei Arbeiten

über das Gesamtproblem liegen bereits vor. Den Mut, unser sporadisches Wissen um die komplizierten Sachverhalte zum ersten Mal zusammenzufassen, hatte schon 1928 Karl Schwarz, der sein Buch massvoll und vorsichtig "Die Juden in der Kunst" nennt /Welt-Verlag,Berlin/. Eine Pionierarbeit, in der das Material fleissig zusammengetragen ist, ohne durch übertriebene Genauigkeit zu ermüden, ein Grundriss, der zur Weiterarbeit einlädt. Dem Verdienst der Erstlingsarbeit entsprechen auch typische Schwächen; trotz Spengler in die Konventionen Altertum, Mittelalter und Neuzeit und darüber hinaus noch in die einzelnen Kunstgattungen, Malerei,Graphik,Plastik,Architektur gegliedert, meistert sie die Sprödigkeit des Stoffes nicht und lässt insbesondere das Kernproblem noch im Unklaren: wo hinter den zu allen Zeiten deutlich wirksamen Einflüssen ein eigentlich Jüdisches zu finden sei. Das klarer herauszuarbeiten, der prinzipiellen Frage energischer zu Leibe zu rücken, bemüht sich Ernst Cohn-Wiener in dem bei Martin Wasservogel in Berlin erschienenen Buche "Die jüdische Kunst". Die zweite Etappe; sie hat Schwarz' Arbeit zur Voraussetzung und geht konsequent über sie hinaus. Mit Schwarz hat Cohn-Wiener grosse persönliche Wärme gemeinsam, ist aber sachlicher, methodisch gliedert er weniger und wirkt einheitlicher. Das herangezogene Material ist reicher und reproduktionstechnisch besser verwertet, die Untersuchung im Einzelnen wissenschaftlich reifer. Cohn-Wiener hält sich fest an den Leitgedanken, vielleicht zu fest und dadurch erhält seine Methode einen stark axiomatischen Einschlag, der Titel fordert Opfer.

Aber völlige Unzulänglichkeit, die freilich durch die historische Fassung zum Teil erklärt ist,weisen beide Arbeiten der modernen Kunst gegenüber auf und diese praktisch so wichtige Stelle ist ihre Achillesferse. Dass zwar Pissarro, Israels und Liebermann zu der ohnedies unbestrittenen Geltung kommen, dass aber Schwarz an einem Chagall ganz versagt und dass der Leser beider Bücher von der Kunst Kopmans, Meidners, Merkels, Modiglianis und Pascins kaum oder garnicht berührt wird, dass er von Ehrlich, Feininger, Floch, Gottlieb, Kisling, Segall, Soutine und Szwarc ebensowenig und von

über das Gesamtproblem liegen bereits vor. Den Mut, unser sporadisches Wissen um die komplizierten Sachverhalte zum ersten Mal zusammenzufassen, hatte schon 1928 Karl Schwarz, der sein Buch massvoll und vorsichtig "Die Juden in der Kunst" nennt /Welt-Verlag,Berlin/. Eine Pionierarbeit, in der das Material fleissig zusammengetragen ist, ohne durch übertriebene Genauigkeit zu ermüden, ein Grundriss, der zur Weiterarbeit einlädt. Dem Verdienst der Erstlingsarbeit entsprechen auch typische Schwächen; trotz Spengler in die Konventionen Altertum, Mittelalter und Neuzeit und darüber hinaus noch in die einzelnen Kunstgattungen, Malerei,Graphik,Plastik,Architektur gegliedert, meistert sie die Sprödigkeit des Stoffes nicht und lässt insbesondere das Kernproblem noch im Unklaren: wo hinter den zu allen Zeiten deutlich wirksamen Einflüssen ein eigentlich Jüdisches zu finden sei. Das klarer herauszuarbeiten, der prinzipiellen Frage energischer zu Leibe zu rücken, bemüht sich Ernst Cohn-Tiener in dem bei Martin Wasservogel in Berlin erschienenen Buche "Die jüdische Kunst". Die zweite Etappe; sie hat Schwarz' Arbeit zur Voraussetzung und geht konsequent über sie hinaus. Mit Schwarz hat Cohn-Tiener grosse persönliche Wärme gemeinsam, ist aber sachlicher, methodisch gliedert er weniger und wirkt einheitlicher. Das herangezogene Material ist reicher und reproduktionstechnisch besser verwertet, die Untersuchung im Einzelnen wissenschaftlich reifer. Cohn-Tiener hält sich fest an den Leitgedanken, vielleicht zu fest und dadurch erhält seine Methode einen stark axiomatischen Einschlag, der Titel fordert Opfer.

Aber völlige Unzulänglichkeit, die freilich durch die historische Fassung zum Teil erklärt ist,weisen beide Arbeiten der modernen Kunst gegenüber auf und diese praktisch so wichtige Stelle ist ihre Achillesferse. Dass zwar Pissarro, Israels und Liebermann zu der ohnedies unbestrittenen Geltung kommen, dass aber Schwarz an einem Chagall ganz versagt und dass der Leser beider Bücher von der Kunst Kopmans, Meidners, Merkels, Modiglianis und Pascins kaum oder garnicht berührt wird, dass er von Ehrlich, Feiniger, Floch, Gottlieb, Kisling, Segall, Soutine und Szwarc ebensowenig und von

JÜDISCHE KUNSTBÜCHER.

Das kleine Volk der Juden, das die Bibel und die Idee des Monotheismus hervorgebracht hat, dessen Propheten vor Jahrtausenden das Ideal einer sittlichen Weltordnung, der sozialen Gerechtigkeit und des ewigen Friedens verkündet haben, das auf alle Leiden der Diaspora durch gesteigerte Vergeistigung reagierte und schliesslich an der Kultur seiner Umwelt einen Anteil erreichte, der nicht mehr fortzudenken und auf manchen Gebieten, wie wirtschaftsgeschichtlich und soziologisch in der Wissenschaft und in der Literatur, entscheidend geworden ist, dieses kleine Volk weist die merkwürdige Anomalie auf, fast keine Kunstgeschichte zu haben, sich in dieser Hinsicht nahezu unschöpferisch oder doch sehr unselbständig zu verhalten. Erst seit wenigen Jahrzehnten ist eine Änderung dieses Verhaltens zu beobachten; verschüttete Kräfte scheinen in den Juden besonders der jungen Generation zu erwachen, der Grübler und Träumer öffnet die verschlossenen Augen und gestaltet das Erlebnis des Sehens, zu dem er nicht durch eine feste Tradition geführt wurde wie die Künstler der andern Völker. Im Grunde allein, steht er oft zaghaft den unbegrenzten Möglichkeiten reiner Gegenwart gegenüber. Aber traditionslos oder doch traditionsarm ist er nur in der Formensprache der bildenden Kunst, nicht als Mensch: in sich selbst hat er die Last eines grossen Erbes zu tragen, das nach Ausdruck verlangt. Gibt es nun in der Art dieses Ausdrucks etwas irgendwie Spezifisches, das auch in den jüdischen Kunstschöpfungen der Vergangenheit jenseits aller Einflüsse der Umwelt nachweisbar wäre, gibt es also, wie es /im prinzipiellen Sinne/ eine spanische, eine persische Kunstgeschichte gibt, auch eine jüdische?

Diese Frage ist in der letzten Zeit wiederholt erörtert worden, unter dem Eindruck palästinensischer Ausgrabungen und moderner Kunst; die Erfassung eines bedeutungsvollen kunstgeschichtlichen und mittelbar auch völkerpsychologischen Problems ist unterwegs. Zahlreiche Einzelschriften und zwei Arbeiten

manchem Künstler, der die Aufmerksamkeit der Mitlebenden verdient, nichts erfährt, dass somit der Wille und die Sendung der lebenden Generation ungekannt und ungedeutet bleibt, macht auf dem nun betretenen Wege einen dritten Schritt notwendig.

Dr.Otto Schneid.

Otto Schneider
Papers

Das neue Wojwodschaftsgebäude.

Von Dr. Otto Schneid.

Die Rolle der Baukunst unter den bildenden Künsten kennzeichnet sich in erster Linie durch die ihr eigene Lebensunmittelbarkeit. Ihre entscheidende Bedeutung fär das tägliche Schicksal des Einzelnen, vor allem aber ihre kollektive Sendung, geben ihr eine Realität, an der gemessen Künste wie Malerei und Plastik fast als lebensferne Privatangelegenheiten erscheinen. Darum ist auch, abgesehen von der politischen Seite der Angelegenheit, welche von der vorliegenden Betrachtung ausgeschlossen sei, die Aufmerksamkeit aller Bevölkerungsschichten für das neue Wojwodschaftsgebäude in Kattowitz ausserordentlich lebhaft. Der Bau ist noch unfertig, unfertig und widerspruchsvoll sind auch die Meinungen, die schon jetzt über den Wert der Leistung in Umlauf gekommen sind. Nur sachliche Klärung kann auch hier die rechte Würdigung ergeben.

Wenn wir uns dem Gebäude von der Stadt her nähern, fällt uns zunächst seine ungemein günstige Lage auf. Auf leicht erhöhtem ebenem Gelände gelegen, umgeben von dem weiten Nowy plac / /an seiner Westseite, der ulica Jagellonska / / an der Nordseite, der ulica Reymonta / / im Osten und der ul. Ligonia / / im Süden, hatte der 8000 m^2 bedeckende Baukörper von vornherein ausgesprochen monumentale Wirkungsmöglichkeiten. Diesen Gesamteindruck hat auch die fast fertiggestellte, nach dem zur Stadt abfallenden Gelände blickende Front an der ul. Jagellonska erreicht. Über einem einheitlichen, in den Achsen von vergitterten Fenstern durchbrochenen, etwa 4½ m hohen Sockel erhebt sich in 5 Fenstergeschossen zu einer Gesamthöhe von 33 m der dreizehnachsige Mitt

.eil, aus dem, enge Einheit wahrend, zwie an den Vorderseiten sechsachsige, innenseitig zweiachsige Seitenflügel mit je 4 Fenstergeschossen kräftig vortreten. Davor aber liegt, ohne struktiven Zusammenhang lediglich als Dekoration verwendet, eine antikisierende Gliederung: Die Seitenflügel weisen an ihren Vorderseiten je vier, innenseitig je zwei über dem Sockel von niedrigen Basen aufsteigende, aus glatten Platten zusammengesetzte Plaster auf, zwisch deren Kapitellen sich an Stelle der obersten Fensterreihe des Mittelteils ein emblematischer Fries in einer Gesamtausdehnung von 500 m^2 hinzieht. Erst über ihm /eine kleine Freiheit/ der einfache Architrav, der sich um das ganze Gebäude herum über eine Fläche von 960 m^2 erstreckt. Über dem Epistyl springt, die Bauflügel fest verbindend, aus Kymation und Zahnschnittreihe das sehr wirksame insgesamt 500 m lange Gesims vor, mit Tropfenhängeplatten /Dielenkopfen/ an der Unterseite. Darüber eine klare, an den Seitenflügeln niedere, vom Sims des Mittelteils aber zu einer Höhe von 7 m aufsteigende Attika, die mit den Nebenattiken ein Ausmass von 2800 m^2 erreicht. Die Mittelfassade erscheint noch weit radikaler antikisiert. Sie lässt einen fünfachsigen Mittelrisalit mit 5 kannelierten Pilastern vortreten, zwischen denen unten 3 rundbogige Tore Platz finden müssen, oben zwischen den Kapitellen die Fenster des letzten Geschosses. Diesen Mittelrisalit bekrönt ein vom Kranzgesims umrahmtes, in der Mitte jedoch von einem elliptischen Fenster durchbrochenes dreieckiges Giebelfeld. Der Fries der Seitenflügel, der auch nach deren Innenseiten übergreift, zeigt in flachem Relief in symmetrischer Wiederholung zweimal das von Rutenbündeln flankierte Monogramm der Republik zwischen Adlern und an den Rändern das Monogramm mit den Liktorenfasziena llein. ~~Die~~ Die Kapitelle sind verhältnismässig frei gebildet. Die der Seitenflügel zeigen einfache Voluten, welche Wappen umschliessen, die des Mittelrisali sind ebenso natürlich wie erfinderisch so gestaltet, dass sie aus st erten Adlern bestehen, deren Schwingen sich zu Voluten einringeln. D

nster sind bis auf die des fünften mittleren Geschosses umrahmt.

Diese Motive wiederholen sich in massvoller Abwandlung an den übrigen 3 Fronten. Auch am Nowy plac sehen wir 3 Hauptteile, deren mittlere zur Zeit noch von Gerüsten verdeckt ist. Hier treten die Seitenflügel besonders weit vor, mit je 6 Fensterachsen vorn, je 4 an den Innenseiten. Über den ganzen siebenachsigen Mittelteil sind 8 kannelierte Pilaster mit Adlerkapitellen gespannt. Auch hier öffnen sich 3 rundbogige Tore, über denen dreiteilige, zwei Stockwerke hohe Fenster die Fassade beleben. Aus den Ecken des Mittelteiles drängen massige, flachgedeckte Torvorbauten, die Kandelaber tragen und der Einfahrt in die Innenhöfe dienen sollen. Die an dieser Seite giebelfreie Attika trägt in der Mitte ein Relief: zwei geflügelte weibliche Gestalten, mit Schwert und Fackel halten zurückgelehnt Kränze über den von Lorbeer umrahmten Staatsadlern.

Die Front an der ulica Ligonia, die zur Zeit noch im Rohzustand ist, ist als einheitliche Fläche behandelt, entspricht in den Motiven der zuerst beschriebenen Vorderfront, jedoch mit nur 1 Tor.

Am meisten hebt sich von den übrigen Seiten die von der ul. Reymonta ab. Zwischen 2 Seitenflügeln, die den früher dargestellten gleichen, erstreckt sich, die Frontlinie fast unmerklich zurückziehend, ein nur zweigeschossiger Verbindungsteil, mit 10 auch in der Kapitellbildung streng einfachen Pilastern, je 9 Fenstern und einer flachgedeckten Einfahrt. Dieser niedere Teil ist baulich jedoch kein Minus, sondern als Vorbau zu betrachten, der mit dem eigentlichen, in einer Tiefe von 4 Achsen hinter ihm liegenden Mittelteil dieser Front einen Hof bildet.

In den 9 Hofen waltet unter sparsamerer Verwendung von Renaissance-Anklängen eine im ganzen recht vorteilhaft wirkende Schlichtheit.

Die Innenräume sind noch nicht genügend fertiggestellt, um eingehende Betrachtung und Beurteilung zu ermoglichen. Unter den 1072 Räumen /Korridor

. Treppenhäuser eingerechnet/ ragen drei, die in der vom Nowy plac herkommenden Achse liegen, durch monumentale Anlage hervor. Hervon den Wohnungen des Woywoden und des Sejmmarschalls flankierte E m p f a n g s s a a l mit festlichen Emporen und den von aussen bereits festgestellten zweistöckigen Fenstern, im ersten Geschoss über dem Hauptaufgang gelegen, öffnet sich nach innen gegen das H a u p t f o y e r , einen eindrucksvollen Kuppelraum. Die Kuppel, die nach aussen freilich nicht zur Geltung kommt, ist über dem Quadrat aus Pendentivs als Doppelschalenkuppel, die ihr Licht durch eine Laterne empfängt, konstruiert, hat eine Spannweite von 15 m und eine Laternenhöhe von 26 m. Ein allegorisches Relief zeigt hier eine die polnische Republik verkörpernde weibliche Gestalt zwischen einem Bergarbeiter und einem Hüttenarbeiter. Von hier gelangt man in den dritten Monumentalraum, den S e j m - s a a l . Nach der Tribüne zu halbkreisförmig amphitheatralisch angeordnet, empfängt er durch ein riesiges Deckenfenster Oberlicht. Die in Sgraffittotechnik bereits begonnene, dem Schmuck des Kuppelraumes ähnliche Ausschmückung des Saales weist bisher keine Renaissanceanleihen, sondern geschmackvolle, an Motive der Volkskunst erinnernde Ornamente auf.

Der kolossale Bau ist aus Ziegeln errichtet, mit reichlicher Verwendung von Eisenbeton, besonders an Pfeilern und Treppenbogen, in der Konstruktion der Kuppel und der nach innen geneigten Pultdächer. Allein von aussen sollen die Ziegelmauern von 7836 m^2 Kunststein belegt, an Innenflächen nicht weniger als 72.030 m^2 durch Bemalung, z. T. auch durch Steingutfliesen gedeckt werden. Zum Zwecke der Entlastung und gleichzeitig Festigung der Baumasse ist das oberste Stockwerk, wie man an der noch blossliegenden Seite an der ul. Ligonia sehen kann, als Betonfachwerkbau errichtet, dessen Füllungswände aus Hohlziegeln bestehen.

Die E n t w ü r f e stammen von den Architekten Woiteczko, Zelens' und Jurkiewicz. Woiteczko ist aus der Krakauer, Jurkiewicz aus der Lemb

Schule hervorgegangen, Żeleński hat in München studiert. Die erwähnten Plastiken schuf der Krakauer Bildhauer Raszka. Die Architekten hatten, das kann keinem Zweifel unterliegen, eine ebenso grosse wie schwierige Aufgabe vor sich, als sie an die Gestaltung eines solchen Baukomplexes gingen. Man täte ihnen Unrecht, wenn man ihre bisher 4jährige Bauzeit mit der nur monatelangen etwa des 35stockigen Wolkenkratzers der Chicago Tribune vergliche. Und von den Baukosten, die 12 Millionen betragen, hätte sich auch beim besten Willen schwerlich etwas sparen lassen. Anders freilich liegt die prinzipielle Frage nach dem künstlerischen ert des Gebäudes.

Das Bauen der Menschen begann und beginnt ausserhalb, unterhalb der Sphäre des Künstlerischen. Es erstrebt zunächst bestimmte Zwecke, Wohnbauten zum Schutz vor den Unbilden der Natur, Stätten kultischer Verehrung, Räume für die Erarbeitung und für die ewahrung von Lebensgütern, Räume für die Isolierung des Einzelnen von der Gemeinschaft und solche für die Verbindung mit ihr. Der Zweck schafft sich seine Mittel und xxxx v o l l e n d e t e Z w e c k m ä s s i g k e i t erzeugt ebenso an Naturgebilden wie an Menschenwerken beim Betrachter ein bestimmtes Wohlgefühl, indem er sie als s c h ö n empfindet. Aber wirkliche Schönheit darf nur Endergebnis dieser Vollkommenheit sein, darf nicht erstrebt, sondern muss spontan erreicht sein. Was willentlich gesucht und gefunden wurde, kann nur achahmung von Schönheit sein, nicht diese selbst. Am griechischen Tempel ergab sich die dreieckige Giebelkrönung der Eingangsseite aus der Gestalt des Satteldachs, welches ursprünglich wieder nur dem egenabfluss diente. Alle Einzelteile des Gebälks, ursprünglich reine Zimmermannsarbeit, entstammten reinen Zwecken. Blütezeiten der Baukunst sind nichts als Epochen der organischen erbindung von Mittel und Zweck. Erst schwächere Nachfahren leiten aus dieser ihnen entrückten Selbstverständlichkeit ein System ab und Nachbildung einer unverstandenen Vergangenheit tritt an die Stelle eigener Schöpfertätigkeit. Die Entwicklungsgeschichte leh-

uns, die Werke der Kunst an der Zeit ihrer Entstehung zu messen. Noch im Anfang unseres Jahrhundert wäre das Wojwodschaftsgebäude eine künstlerische Tat gewesen. Aber was sollen der Menschheit von heute Pilaster, kannelierte und glatte, 2720 m² Pilaster? Was bedeutet ein Giebel mit einem noch so schmucken Kranzgesims, wenn er nichts ausdrückt? Wozu die ganze Fassade überhaupt? R a u m g e s t a l t u n g ist das Ziel der heutigen Baukunst, gegliederte Raumasse das Mittel. Aus dem Bau s e l b s t nur darf dekorative Wirkung sich ergeben, nicht aus Anhängseln, mit der er mehr oder minder willkürlich geschmückt wird. Statt der Willkür ist Gesetzmässigkeit notwendig, aber nicht äussere, sondern innere, nicht kunsthistorische, sondern künstlerische Gesetzmässigkeit. Sollte unsere Zeit in der Tat so arm sein, dass sie nichts Eigenes auszudrücken hätte oder fehlt ihr etwa die Kraft, für einen eigenen Inhalt eigene Form zu finden? Darf die Unfruchtbarkeit, mit der das historischgesinnte, nur zurückschauende 19. Jahrhundert in der Architektur geschlagen war, nicht endlich als überwunden angesehen werden? Schon ein flüchtiger Blick auf die Leistungen, die in den Hauptstädten, aber auch in kleineren Zentren des Westen und des Ostens seit den letzten Jahren hervorgebracht werden, gibt uns die trostliche Gewissheit, dass unsere Zeit für die Architektur keine Verfallszeit ist, sondern im Gegenteil zu neuer schöpferischer Grösse führt. Das soll bei nächster Gelegenheit an vielen internationalen Beispielen erwiesen werden. Auch in Polen fehlt es an aufstrebenden baukünstlerischen Kräften keineswegs, wovon uns z.B. neuere Arbeiten in Warschau überzeugen können. Warum also gerade an so wichtiger Stelle dieser Rückfall in eine Baugesinnung, die heute nach schwerem Ringen von einer besseren überwunden ist?

Aus einer prinzipiellen Stellungnahme wie der vorliegenden scheiden kritische Untersuchungen von Einzelheiten selbstverständlich aus. Ob etwa die Tore zu den Dimensionen des Gebäudes passen oder nicht, ob das eine oder andere Problem technisch und formal nicht noch besser hätte gelöst werden können, ändert nichts an der unverrückbaren Tatsache eines geschehenen

künstlerischen Rückschrittes. Aber nun der p o s i t i v e Wert, den zu erkennen dem Uneingeweihten allerdings schwerfallen muss. Man denke sich die ganze Fassade vom Äussern des Baues fort, ebenso alle archäologischen Details aus dem Innern und halte sich nur an jene originellen Züge, die oben erwähnt wurden: Da gelangt man zu einem starken, klar gegliederten, an sich monumentalen Baukorper, der eines so wesensfremden Kostüms entraten konnte und deshalb auch müsste.

Dem Mitglied der Bauleitung Herrn Ingenieur Noworyta, der mich in liebenswürdiger Weise führte und mir die Pläne zugänglich machte, danke ich auch an dieser Stelle verbindlichst.

DIE KUNST DEM VOLKE.

ALTE AUFGABEN, NEUE LÖSUNGEN.

Von Dr. Otto Schmeid.

Als um die Wende des 15. Jahrhunderts in West- und Mitteleuropa die Ausbreitung der Graphik begann, war eine grosse Hoffnung in die Welt gesetzt, die bisher nur zum geringsten Teil erfüllt worden ist. Das empordrängende Bürgertum trat das künstlerische Erbe eines gesunkenen Adels und einer zerrütteten Kirche an und wiederholte damit den uralten Prozess des Kampfes um die Kunst, der sich seit den Anfängen der Menschheitsgeschichte zwischen politischen, sozialen und religiösen Mächten abspielte und der beste Massstab für deren wechselnden Aufstieg und Verfall war. So gesehen stellt sich die Kunstgeschichte als Leidensgeschichte dar, deren Höhepunkte dort zu suchen sind, wo das Künstlertum des Einzelnen mit der herrschenden Macht in Konflikt gerät, zwischen Konzessionen an sie und äusserem Untergang oder unfruchtbarer Vereinsamung zu wählen hat. Es war gewiss kein Zufall- wenn ein solcher in der Geschichte überhaupt denkbar ist -, dass mit der Übernahme der Kunstentwicklung durch das Bürgertum, das damals seinem Wesen nach eine revolutionäre Klasse war, auch die Anfänge der Graphik einsetzten. Wir haben vielleicht im technischen Zeitalter, das Originale bereits in täuschender Ähnlichkeit nachzubilden versteht, den Sinn für die Grösse einer Erfindung verloren, welche die Herstellung des Originals selbst in hoher Auflage gestattet. Die grossen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts wie Dürer und Rembrandt waren begeisterte Graphiker, da sie empfanden, dass hier ein Weg aus der Enge der Wenigen, die sich als Herren der Kunst ansehen durften, zu den seelischen und wirtschaftlichen Kräften des Volkes führte. Auch war ihnen schon durch die Billigkeit der graphischen Arbeitsweise im Gegensatz zur malerischen geradezu Unabhängigkeit vom Auftraggeber und die kampflose Ausdrucksfreiheit für ihre persönlichen Gedanken ermöglicht. Im 18. und 19. Jahrhundert verlor die Graphik an Bedeutung, um erst im 20. zu neuem Aufschwung zu reifen.

In der Graphik setzt unser Jahrhundert also das Werk früherer Zeiten fort. Für die soziale Geschichte der andern Künste dürfte es noch weit höhere Bedeutung erlangen und wahrscheinlich grundlegend Neues schaffen. In der B a u k u n s t der Gegenwart ist die wirklich treibende Kraft nur noch gelegentlich der Wille Einzelner, im Ganzen

ergeben sich die grossen neuen Formgedanken aus kollektiven Aufgaben und Notwendigkeiten, die das Aussere auch zum innern Gemeineigentum machen. Eine parallele Entwicklung in der Malerei und Plastik ist schon seit der Entstehung von Künstlergenossenschaften angebahnt, die den Kunsthandel auf die alte Kunst beschränken und seine Vermittlung für die moderne überflüssig machen wollen. In dieser Richtung ist in der letzten Zeit in Berlin mit der Gründung der Deutschen Kunstgemeinschaft ein Werk begonnen worden, dem schon jetzt weit mehr als lokale Bedeutung zukommt und dessen Vorbild gewiss auch in andern Ländern bald ähnliche Bewegungen hervorrufen wird. Diese Gemeinschaft, die Künstler aller Richtungen umfasst, macht durch ein einfaches System jahrelanger Teilzahlungen die Masse der Minderbemittelten, die von jeglichem Kunstbesitz durch eine bisher unüberbrückte Kluft getrennt war, zu möglichen Käufern moderner Kunstwerke, verleiht solche aber auch wie man etwa Bücher leihen konnte. Noch bleiben leider die Massen, denen es an Brot und menschenwürdigen Wohnungen fehlt, von der Bewegung unberührt, aber für die lebendige Kunst, die so wirklich Verbindung mit den Massen erlangt sowie für den verarmten Mittelstand und die am besten gestellten Schichten der Arbeiterschaft ist das bisher Erreichte als wichtige Errungenschaft zu begrüssen.

Für die Popularisierung der Kunst ist Berlin zur Zeit auch in andern Hinsichten ein günstiger Boden. Die künstlerischen und materiellen Werte, die in den Museen vereinigt sind, entstammen zwar der Wirtschaftskraft des Volkes und gelten auch, soweit es sich mit dem Staatsbegriff identifiziert hat, als dessen Eigentum. Aber es hat bisher von seinem Eigentum gar keinen Nutzen gehabt und die Aufspeicherung lebensferner Schätze ist schon rein volkswirtschaftlich eine fragwürdige Sache. Der Antrieb, die grossen Werte zu sehen und zum innern Eigentum zu machen, ist in den Massen noch ungenügend entwickelt worden, würde aber, auch wenn er noch so elementar wäre, nicht helfen. Das Volk besteht nämlich hauptsächlich aus Menschen, die tagsüber arbeiten müssen und am Sonntag werden sich die grossstädtischen Massen zwischen Museen und der Natur mit Recht immer für diese entscheiden. In dem neuen Pergamonmuseum zu Berlin soll zuerst Abendlicht eingeführt werden. Der Erfolg kann nicht ausbleiben. Nur darf man die Werte der Kunst nicht ängstlich verschliessen, sondern muss ehrlich bemüht sein, sie Allen zugänglich zu machen. In den Massen ruhen noch gewaltige unbekannte Kulturkräfte. Sie zu wecken und ihnen gerechten Einfluss auf das Schicksal der Kunst einzuräumen, ist eine Aufgabe, zu der die Verantwortlichen endlich den Mut finden müssen.

DIE VERSTÄNDLICHKEIT DER KUNST.

DIE VERSTÄNDLICHKEIT DER REALISTISCHEN KUNST UND IHRE GRENZEN.

Vor dem bekannten Museumsbilde mit dem berühmten Feldherrn, der im Triumph in die eroberte Stadt einreitet, drängen sich jeden Sonntag die Leute. Ihre Bewunderung gilt dem historischen Liebling in seiner stolzen Haltung auf dem edlen Ross, dem Glanz des Gefolges, den genau wiedergegebenen Bauten der wohlbekannten Stadt; so fällt denn auch den malerischen Qualitäten des Gemäldes reichlich Lob zu und etwas von dem Ruhm seiner Gestalten geht auch auf den Maler über. Wenn man diese Gestalten im Nachbarlande auch nicht liebt und die Malerei als solche daher auch viel kühler beurteilt, so gibt es doch kaum Jemanden, für den das Bild nicht verständlich wäre. Nämlich im intellektuellen und sozialen Bereiche des Museums und unter den Tausenden oder gar Millionen, denen vermöge einer gewissen Bildung die gemalten Gestalten und Vorgänge bekannt sind. Aber von unterhalb dieser Bildungsschicht und von ausserhalb dieser Zivilisation gibt es zu solchen Bildern keinen Zugang. Daraus ergäbe sich die überaus traurige Konsequenz, dass der in akustischer Hinsicht stummen Kunst, die nur das Auge aufnimmt, Grenzen gezogen sind wie den Literaturen.

UNMITTELBAR GEGENSTANDSLOSE WIRKUNGEN.

Aber die Musik besitzt die grosse Macht der allgemeinen Zugänglichkeit, zumindest soweit sie ihren ureigentlichen Sinn bewahrt, indem sie einerseits von der Sprache unabhängig und reine Instrumentalmusik bleibt, sich aber anderseits ausschliesslich an unser sublogisches Seelenleben wendet, ohne sich als Programmusik der Fremdherrschaft des Sujets zu überlassen. Sollte diese Möglichkeit, zu allen Menschen sprechen zu können, der bildenden Kunst verschlossen sein?

Vergegenwärtigen wir uns die Farbenempfindlichkeit der Tiere. Nicht

nur der Stier und der Truthahn reagieren in der bekannten Weise; der Raubtierwärter und jeder praktische Zoologe kennt die tierpsychologische Wirksamkeit der Farben und benützt diese, um das Verhalten der Tiere zu beeinflussen. Bekanntlich hat die experimentelle Psychologie auch beim Menschen eine reiche Skala der Wirkung von Farben auf Stimmung und Verhalten festgestellt. Man richtetv sich auch ohne theoretisches Wissen praktisch nach dieser psychologischen Gesetzmässigkeit, indem man durch Farben und deren Verhältnis zueinander etwa Innenräume und die Kleidung auf Reiz oder Beruhigung, auf Leidenschaft oder Sachlichkeit abstimmt. Die Innenarchitekten, die Modekünstler und alle instinktsicheren Frauen kennen diese Geheimnisse, von denen die Primitivsten allerdings am meisten wissen.

Was von der Farbe gilt, gilt ebenso von Masse und Raum, von Fläche und Linie: Die Pyramide erweckt das Gefühl der Festigkeit und Sicherheit, umgekehr wirkt eine nach oben sich verjüngende Masse bedrohlich und beängstigend, wenn sie auf ihrer Spitz steht oder herabhängt, selbst dann, wenn eine solche Masse etwa in Beton und Stahl konstruiert ist und gegen ihre Festigkeit kein vernünftiges Argument besteht. Eine ununterbrochene reine Fläche wirkt als Ausdruck an Grösse, Ruhe, Dauer und Erhabenheit, die vielfach gebrochene und geknitterte Fläche hingegen niedlich und spielerisch, zuweilen aber auch wie eine Äusserung von Schmerz oder Angst. Wir die Horizontale beruhigt und die Diagonale erregt, haben auch Bögen aller Art, Zickzacklinien, Spiralen, Flecken und Punkte ihre besonderen Ausdruckswerte, u.zw. sowohl einzeln als auch wiederholt. Aber welche unendlichen Möglichkeiten ergibt erst die Fülle dieser Elemente von Farbe und Form!

DIE ABSTRAKTE KUNST UND IHRE TRAGÖDIE.

Diese Elemente, die wir durchaus nicht bewusst zu kennen brauchen, um praktisch ihrer Wirkung ausgesetzt zu sein, sind das Material derjenigen Kunst, die wir als abstrakt bezeichnen, weil sie nur unmittelbar zu unserer visuellen Sensibilität, zu unseren sinnlich-seelischen Kräften spricht, hin-

gegen auf die reproduzierende Wiedergabe der uns bekannten Gegenstände verzichtet, von ihnen "abstrahiert".

In einer solchen Kunst hätte die Menschheit endlich die an Intensität wie an Extensität unbegrenzte Sprache erlangt. Das Werk dieser Kunst würde keinerlei Wissen, Erkennen und Wiedererkennen voraussetzen, sondern, befreit von allen assoziativen Bindungen und somit von allen Zivilisationsgrenzen, nur an unser allmenschliches, von den in uns waltenden Naturgesetzen bestimmtes Gefühlsleben appellieren. Aber hier beginnt schon die Schwierigkeit, welche die theoretische Vollkommenheit der abstrakten Kunst als allgemein menschliches Verständigungsmittel praktisch schliesslich in ihr Gegenteil kehrt. Denn dieses sublogische Seelenleben erfüllt uns fast niemals ganz, an allem sinnlich Wahrnehmbaren ist auch unser logisches Vermögen interessiert. Wir verarbeiten das Wahrgenommene assoziativ und das bedeutet schon dass es die Menschen entsprechend ihren vielen kollektiven und individuellen Verschiedenheiten in völlig verschiedener Weise zu verschiedenen Ergebnissen verarbeiten.

So bleiben also als Publikum für die gegenstandlose Kunst aus Farben und Formen nur einerseits die absolut primitiven Menschen in ihrer ungetrübten Instinktsicherheit übrig, anderseits die wenigen Kunsttheoretiker, denen wissenschaftliche Erkenntnis die verlorene Welt der Instinkte wieder erschlossen hat. Damit hat sich der abstrakt schaffende Künstler hoffnungslos vom empirischen Menschen, der zwischen den beiden Extremen wohnt, entfernt. Weder die Theoretiker noch die Snobs können ihm auf die Dauer aus solcher Isolierung helfen. Der Künstler braucht seelisch und wirtschaftlich die Verbundenheit mit den Massen.

KÄMPFE UND SYNTHESEN.

Vorwiegend aus diesem Bedürfnis hat die europäische Kunst seit den 20er Jahren an fast allen Fronten die Umkehr zur "Wirklichkeit", d.h. zu deren mehr oder minder klarer Darstellung vollzogen. Aber die Abstrakten

behaupten sich stellenweise mit Heldenmut und die Auseinandersetzung geh weiter. Was kommt? Wenn wir die vorhandenen Anzeichen richtig deuten, sir mancherlei neue Berührungen und Durchdringungen der beiden Pole des Kunst schaffens im Gange. Die Kunst als Ganzes kann auf die tiefen allmenschlichen Kräfte, die den Farben und Formen innewohnen und den alten Meistern hochgradig vertraut waren, niemals verzichten; nicht minder intensiv aber erhält sich in ihr das Verlangen nach Verewigung der Realität und ihrer Wiedererkennung. Aus diesen beiden Prinzipien heraus eröffnet sich für die kommende Kunst ein Weg zu den Menschen, der ein Weg der zweifachen Verständlichkeit sein wird.

Otto Schneid.

Aufruf.

Um ein kleines Grabmal für einen grossen Künstler.

Es ist jetzt ein Jahr her, seit der Maler Moses Applebaum seinem künstlerischen Schaffen u. uns allzu früh durch den Tod entrissen wurde. Applebaum hatte nur seiner Kunst gelebt, sie war sein höchstes u. einziges Gut. Er verehrte das Geld nicht u. liebte es nicht u. wie er selbst sagte, malte er nicht, um zu verkaufen, sondern verkaufte, um malen zu können. So starb er in tiefer, mit überlegener Heiterkeit u. ~~edler~~ edelster Würde ertragener Armut. Das Verständnis für Applebaums künstlerische Bedeutung ist seit seinem Tode immer mehr gewachsen u. hat insbesondere zahlreiche Künstler u. Kunstkenner zu Bekenntnissen begeisterter Anerkennung veranlasst.

An alle Freunde seiner Kunst, die eine kleine Ehrenpflicht erfüllen können u. wollen, wenden wir uns nun mit dem Appell, durch Spenden die Errichtung eines Grabdenkmals zu ermöglichen. Es soll schlicht u. bescheiden sein u. so dem Geiste des Künstlers entsprechen, der von sich selbst die höchste Leistung, von den Menschen die

geringste Anerkennung forderte. Der Warschauer Bildhauer Ostrzega, ein Freund des Verstorbenen, hat sich bereit erklärt, das Grabdenkmal kostenlos zu entwerfen und mit seinem ebenso uneigennützigen Schüler Messer gemeinsam auszuführen. So ist nur noch das Geld für das Material selbst und für die unvermeidlichen Nebenkosten aufzubringen. Spenden, auch die kleinsten, werden von der ~~Redaktion gern~~ ~~des Jüd. Volksblattes, Bielsko, Jg.~~ entgegengenommen und ihrer Bestimmung ~~direkt~~ zugeführt.

Für das Komitee:

Manheimer 4.) ~~[illegible]~~

~~[illegible]~~ Schneid 5.) Lübrich 2.) Mandel 3.) ~~[illegible]~~

Kanfer 1.)

x Bielsko-Bialsko
Bank-Spółdzielczy,
Bielsko
~~No~~ C.K.O. No 304974

Zur Krise der modernen Baukunst.

Von Dr. Otto Schneid.

Wenn man einige Zeit von den massgebenden Zentren des Weltverkehrs entfernt und in der Architektur auf die Eindrücke der Provinz verwiesen ist, so muss man zu einem vom kunstgeschichtlichen Standpunkt ungemein traurigen Ergebnis gelangen. Jedem Zeitalter der Vergangenheit war es gegeben, aus seinen praktischen Bedürfnissen und seinem künstlerischen Empfinden eigene Formen hervorzubringen, die sich augenfällig von denen anderer Epochen unterscheiden, einen eigenen "Stil", wie wir es gewöhnlich nennen. Als zulässig und wertvoll galten immer mit Recht auch "Renaissancen", jene Befruchtungen einer Epoche durch eine frühere, die durch ursprüngliche Geistesverwandtschaft begründet sind. Erst im 19. Jahrhundert schien das Vermögen der europäischen Völker, neue Formen hervorzubringen, erschöpft; die Baukunst erniedrigte sich zu glatter Nachahmung längst vergangener Stile, deren Originalität und Berechtigung vor Jahrhunderten erloschen war. Die Seuche der "Stilbauten" kam, die den Geschmak der Menge zwar nicht mehr völlig beherrscht, aber immer noch in grauenhaften Folgeerscheinungen fortlebt. Wenn die Abneigung gegen alles Ursprüngliche und die Vorliebe für die künstlerische Impotenz auch niemals aussterben wird, so wirkt heute etwa ein nagelneuer Renaissancebau oder eine komplett gothische Kopie glücklicherweise doch schon unmöglich und genügend lächerlich. So weit sind wir wohl, weiter leider noch nicht.

Vor dem Kriege und in der letzten Zeit hat eine vielversprechend rege Bautätigkeit eingesetzt. Jetzt hätten die von künstlerischer Tradition verhältnismässig wenig belasteten Städte die Möglichkeit gehabt, aus den gegebenen Bedürfnissen neue Formen zu bilden, in die großen Entwicklungen der Zeit einzutreten und gegebenenfalls sogar zu vorbildlicher Bedeutung zu gelangen. Bisher geschah-von unvollständigen und vereinzelten

aber umso rühmlicheren Versuchen abgesehen - das grade Gegenteil.

Wenn ein Zweckbau gänzlich schmucklos und ausdruckslos bleibt,so entzieht er sich jeder ästhetischen Wertung und verzichtet darauf,als Gebilde der Baukunst angesehen zu werden.Das kann dem r e i n t e c h n i s c h gesinnten Baumeister keineswegs zum Vorwurf gemacht werden: er ist in seiner Art konsequent,die Kunst geht ihn nichts an und er sie ebensowenig,da er ihr nicht schaden und ungewollt gelegentlich auch erfreuliche Wirkungen hervorbringen kann. Trauriger ist es schon, wenn in einzelnen Fällen das Streben nach der u n v e r s t a n d e n e n M o d e r n e zu unbegreiflich geschmaklosen Lösungen dankbarer Aufgaben führt.Aber die schweren Schäden und Entwicklungshemmungen liegen auf einem anderen Gebiete.Man richtet zwar technisch genügende Baukörper auf, putzt sie aber an der S c h a u s e i t e in einer Weise,deren Fragwürdigkeit leider nur Wenigen bewußt ist.Besonders sind es die direkt und indirekt aus der Antike stammenden Säulen,Pilaster,Baluster,Akroterien, Voluten,Mäanderfriese,Eierstäbe,Girlanden und andere Bau-und Zierglieder, die ungeachtet ihrer glorreichen Vergangenheit nicht nur dort verwendet werden,wo gleichsam die Schminke des Gesichts jegliche Körperpfege ersetzen muß,sondern von einer unausrottbaren Fassadengesinnung auch an hochwertige und durchaus modern empfundene Baukörper geklebt werden.An solchen Bauten,deren innere,dem Zweck entwachsene Organisation ohne Plünderung der Kunstgeschichte mit den einfachsten Mitteln im Aussenbau echt und sinnvoll zur Geltung gebracht werden könnte, muss der übliche antiquarische Zierat naturgemäß besonders entwertend wirken.Vor solchen Beispielen frage sich der unvoreingenommene Betrachter,ob ein Schmuck,der dem Bauganzen erst hinzugefügt ist,ohne mit ihm identisch zu sein,überhaupt notwendig sei ! Sollte nicht vielmehr der Zweck an sich durch edle Verhältnisse,durch die Wirkung der Baumasse,ihrer Flächenruhe und Linienbewegung also durch

u n m i t t e l b a r K ü n s t l e r i s c h e G e s t a l t u n g klarer zum Ausdruck kommen und künstlerisch viel tiefer befriedigen können als der dem Baukörper wesensfremde Fassadenschmuck ?

Es wäre freilich verfehlt, die geschilderten Übelstände allein den Baumeistern vorzuwerfen und ihre Mehrzahl für erfindungsarm zu halten. Grade an der Fassade glaubt häufig der B a u h e r r seinen Geschmack durchsetzen und einen für das Endergebnis verhängnisvollen Druck ausüben zu sollen.

Die Baumeister lernen an den technischen Hochschulen auch Kunstgeschichte; da aber dieser Unterrichtsgegenstand, der sonst und an sich unzweifelhaft wertvoll und wichtig ist, hier nur eine untergeordnete Rolle spielen kann, und seiner notwendigen Einseitigkeit und Oberflächlichkeit wegen im Grunde unverstanden bleiben und sich so folgenschwer auswirken muss, wäre es für das Lehrziel der technischen Hochschulen entschieden besser, den Kunstgeschichtsunterricht ganz zu unterlassen und an seine Stelle produktive Geschmacksbildung im Sinne der Kunstgewerbeschulen zu setzen, oder sich auf die rein technische Ausbildung zu beschränken; zwei Möglichkeiten, durch deren glückliche Synthese sich das Dessauer Bauhaus dankenswerte Verdienste erworben hat.

Auch dem Publikum gilt das an die Außenseite geklebte Museum leider noch als schön und grade an anspruchsvollen Bauten als unentbehrlich: sein Urteil wird von den Schwächen des vorigen Jahrhunderts noch allzusehr beherrscht.

Die Baukunst und ihre heutige Krise ist nur ein Einzelfall. Es zeigt sich aber an ihm wie an vielen anderen Tatsachen, wie wenig bisher für die künstlerische Erziehung der Öffentlichkeit geschehen ist.

Noch nicht pbl.

Kunst und Kitsch.

Ein Begriff , der von der Verachtung herstammt, ist schon darum schwer definierbar, weil diese selbst eine komplexe, aus ungleichartigen Faktoren zusammengesetzte psychologische Erscheinung ist. Als Kitsch pflegt man zuweilen so leicht gelungene, ihren Aufgaben schwach oder gar nicht entsprechende Arbeiten aller Kunstgattungen zu bezeichnen, mit diesem Ausdruck also ungenügende, auf dem Mangel an Können beruhende Qualität zu kennzeichnen. Diese sozusagen handwerkliche Seite des Begriffes ist aber in der Kunstkritik der letzten Jahrzehnte und im Sprachgebrauch des Publikums immer mehr gegen eine ästhetisch-qualifizierende zurückgetreten. So verstehen wir unter Kitsch etwas, was keineswegs im Sinne mangelhaften Könnens schlecht zu sein braucht; in technischer Hinsicht kann es sogar auf einer sehr hohen Stufe stehen. Wir meinen vielmehr gewisse spezifische Eigenschaften, denen solche Erzeugnisse auch den enormen Grad von Beliebtheit verdanken, welcher der eigentlichen Kunst niemals erreichbar ~~xxxx~~ ist. Durch Gefälligkeit, Sentimentalität und Süsslichkeit appelliert dieser Zwillingsbruder der Kunst weniger an das seelische Vermögen der Menschen als an dessen Schwächen. Während die Kunst die psychischen Funktionen der Menschen eher durch Überbeanspruchung steigert, kommt der Kitsch ihren kleinlichen Bedürfnissen zärtlich bejahend entgegen. Die Kunst wendet sich gleichsam an unser Über-Ich, der Kitsch an unser Unter-Ich .

Gefälligkeit, Sentimentalität und Süsslichkeit müssen wir aber nicht nur in den schmachtenden Landschaften und Liebesbildern der Ansichtskartenindustrie, an den Perlmutterandenken aus Venedig und an den gipsernen Flügelengeln in den Schaufenstern der Fleischer suchen; die Kinder dieses Geistes begegnen uns bekanntlich auch in den Kunstausstellungen und die protzigen, putzigen, rührenden oder niedlichen Fassaden öffentli-

cher und privater Gebäude sprechen die gleiche Sprache. Wir geben uns in der Regel aber nicht Rechenschaft davon, dass diese Gesinnung auch in der Sphäre vorhanden ist, der wir uns zumeist mit unkritisch gleichförmiger Ehrfurcht nähern, in der Kunstgeschichte. Auch in dieser scheiden sich die Geister, bzhw. die Charaktere. In nächster Nachbarschaft Michelangelos, der vielleicht der grösste Künstler aller Zeiten und jedenfalls eines der gewaltigsten Genies der Menschheit gewesen ist, gehört der weiche, anschmiegsame, zu Aneignung und Übernahme, aber auch zur Hervorzauberung der gewünschten Wirkungen stets bereite Raffael mit seiner ganzen Kunst einer charakterologisch völlig andern Welt an. Dort jene innere Riesenhaftigkeit, welche die Mitwelt so erschreckend fand, hier das liebliche Mass der Empfindung, dessen Massstab das Triebleben der Auftraggeber bildete. (Wie ganz anders aber war die grosse Lieblichkeit der Gestalten Leonardos geartet: Wie abgrundtief ist das ewige Lächeln der Mona Lisa, das wohl süss, aber niemals süsslich genannt werden könnte!) Eine ähnliche Kluft wie die zwischen Michelangelo und Raffael klafft im 17.Jahrhundert zwischen Velasquez, dem vollkommensten Augenmenschen seiner Zeit, und Murillo, dem schmachtenden Frömmler und virtuosen Herzensbrecher. Guido Reni, Carlo Dolci und tausend Andere vor ihnen und nach ihnen würden so betrachtet eine eigene historische Reihe ergeben, zusammen aber schon wegen ihres enormen Einflusses auf Millionen Menschen eine mächtige und sogar mächtigere Grösse <u>neben</u> der Kunst, aber nicht mit ihr identisch.

Man missverstehe uns nicht: Kein Mensch denkt daran, etwa das Werk Raffaels einfach als Kitsch zu bezeichnen, obwohl von dessen Originalität nach den Zugriffen der neueren Forschung immer weniger übrigbleibt aber es gilt, einmal zu zeigen, dass manche Grösse der Vergangenheit von dem verhängnisvollen Geiste ein Stück in sich hat. So gewinnen wir nicht nureine geläuterte Vorstellung von der Kunst und ihrer Geschichte; indem

wir uns auf diese Weise klar werden, in welche historischen Höhen jener Geist emporreicht, können wir ihn auch in unserem heutigen Kunstleben umso besser erkennen und bekämpfen.

O.S.

Otto Schneid
Papers

en
-
.
nd
ll
l
.
-
l

KATTOWITZ ALS KUNSTSTADT.

Für ein oberschlesisches Kunstprogramm.

Von Dr. Otto Schneid.

Kattowitz wird eine Grossstadt. Die Vorhersage, die in den letzten Jahren immer häufiger und immer glaubwürdiger geworden ist, ist heute jedem Kenner der Verhältnisse geläufig genug, um grundsätzlich nicht mehr erörtert werden zu müssen. Der Fremde, der diese Dinge vielleicht aufmerksamer beobachtet als der Einheimische, kann an zahllosen Einzelerscheinungen feststellen, dass die Entwicklung schon begonnen hat. Die Intensität des Lebens, die schon lange das Mass des Provinziellen überschritten hat, nimmt ständig zu, die positiven und negativen Möglichkeiten wachsen zusehends. Technische Hindernisse wie die Unterhöhlung weiten Geländes durch den Bergbau werden die Erweiterung der Stadt zwar erschweren, ein zwangsläufiges Wachstum aber keineswegs aufhalten können.

Auf einem Gebiete aber ist Oberschlesien bisher Brachland und Kattowitz Provinz, ödeste Provinz, auf dem der bildenden Kunst. Damit soll nicht geleugnet werden, dass in mancher Vitrine feines Porzellan, da und dort in Privatbesitz ein gutes Gemälde anzutreffen ist. Das heisst aber natürlich noch lange nicht, dass es ein oberschlesisches Kunstleben gibt. Der erstaunlichen wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit des Landes steht künstlerisch überhaupt verhältnismässig wenig gegenüber; das Wenige ist eine immerhin anerkennenswerte Musikpflege, die allerdings unter dem Mangel eines geeigneten Saales zu leiden hat, und das politisch gehemmte Theater. Am schlechtesten kommt die bildende Kunst weg, die bekanntlich ungeachtet ihrer hohen menschlich erzieherischen Werte auch im Schulwesen der meisten Staaten gröblich vernachlässigt wird. Die Kunstlosigkeit

Oberschlesiens ist historisch natürlich gut verständlich. Das Leben dieses Landes musste von vornherein einen ausserordentlich materiellen Charakter haben, mehr Gewinn versprechen, aber auch mehr von den Kräften der Menschen aufsaugen als anderswo. Politische Gegensätze, soziale und nationale, die überall bestehen, mussten hier eine Atmosphäre besonders erbitterten Kampfes schaffen und die Verwilderung der Massen noch begünstigen.

Nun aber, da Kattowitz infolge der gegebenen Lage ein Zentrum geworden ist und einer noch viel grössern Bedeutung entgegenwächst, ergibt sich hier die Möglichkeit, neue Lebenswerte und damit auch neue Lebensgesinnungen zu schaffen. Kattowitz ist für die Errichtung eines grossen Kunstmuseums reif geworden.

Das müsste der erste Schritt sein. In Deutschland und in Frankreich gibt es Städte von weit geringerer Wirtschaftskraft, die mit Stolz auf Kulturwerte wie Museen und Ausstellungsgebäude hinweisen können. Freilich wäre die Errichtung eines Kunst - historischen Museums ganz verfehlt. Ein solches ist nur dort berechtigt, wo es aus altem Kunstboden hervorgewachsen ist. Wo Sammlungen alter Kunst ohne diese Voraussetzung zustande kommen, machen sie einen ähnlichen Eindruck wie die meisten protzigen Privatsammlungen Amerikas. Die künstlerische Traditionslosigkeit Oberschlesiens ist gewiss ein Mangel, Gleichzeitig aber auch der Vorzug, der einer künftigen Kunstpflege die rechte Bahn vorzeichnet: Ein Museum in Kattowitz hätte die sinngemässe Aufgabe, der Kunst der Gegenwart zu dienen. Zum Unterschied von historischen Museen, deren Lebenswert ein nur mittelbarer ist, käme einer Galerie des zwanzigsten Jahrhunderts auch hohe praktische Bedeutung zu. Die Werbekraft zeitgenössischer Kunst, ihr Einfluss auf das Empfinden der Massen, ist naturgemäss viel grösser als die Wirkung historischer Kunstwerke.

Überdies ist es wichtiger, das lebendige Kunstschaffen zu fördern als das alte zu konservieren.

Die Anschauungen über die Aufgabenund über die äussere und innere Gestaltung der Museen haben sich stark gewandelt. Manches ältere Museum, in dem Meisterwerke mit übler Durchschnittsware magazinartig gedrängt sind,

empfinden wir heute als ein Massengrab, weil alle Einzelwerke einander für das Auge des ungeschulten Betrachters erschlagen haben. Der hat auch ein gutes Recht, sich draussen wohler zu fühlen und die Räume zu meiden, denen er nicht viel mehr verdankt als eine Lunge voll schlechter Luft. Von diesem schlimmen Typus entfernt sich das heutige Museumswesen in beachtenswerter Weise. Kein Gedränge soll herrschen, nicht möglichst viel soll gezeigt werden, sondern wenig Erlesenes. Und zwar in solcher Anordnung, dass das Einzelne möglichst in seiner ganzen Eigenart zur Geltung komme, recht isoliert und einen Raumteil für sich beherrschend. Die Museenräume brauchen auch nicht für alle Zeit ihr Inventar starr beizubehalten; wechselnde Aufstellung und wechselnde Ausstellungen machen auch das Museum, und insbesondere das moderne, zu einem lebendigen Organismus. So kann es das Schaffen der Zeit vielseitig wiedergeben, zum konzentrierten Bilde des künstlerischen Zeitgeistes werden.

Daraus ist zu ersehen, dass man heute in der Lage ist, mit geringen Mitteln Wertvolleres zu schaffen als früher.

Das Geld, das eine solche Gründung kosten würde, wäre auch mittelbar ungemein fruchtbar angelegt. Allen, die tatsächlich eine Entspannung der politischen Kampfatmosphäre wollen, müsste ein Kulturwerk erwünscht sein, für das die Parteien einander näher gebracht werden könnten. Kultureller Wettbewerb zwischen Deutschen und Polen käme einem modernen europäischen Kunstmuseum nur zu Gute, da seine Bestände von beiden Seiten durch Schenkungen, Leihgaben und Legate vermehrt und so vor einseitiger Entwicklung geschützt würden.

Der Zeitpunkt ist ausserordentlich günstig, da die Verhältnisse nun genügend konsolidiert erscheinen, um eine grosse Kulturarbeit für Gegenwart und Zukunft zu ermöglichen. In Kattowitz leben manche Menschen von echtem Kunstverständnis, die berufen sind, sich im Interesse Oberschlesiens und ihrer Heimatstadt für die Sache einzusetzen und die Verwirklichung einer Anregung anzubahnen, die ihnen gewiss willkommen ist.

LE CORBUSIER 1929-34.

Von dem Gesamtwerk des Architekten Le Corbusier /Ch.E.Jeanneret/ und seines Mitarbeiters Pierre Jeanneret, dessen ersten bis 1929 reichenden Teil wir seinerzeit an dieser Stelle gewürdigt haben, liegt, ebenfalls bei Dr.Girsberger-Zürich erschienen und von W.Boesiger herausgegeben, ein zweiter Teil vor, der die Jahre 1929-34 umfasst. Der schöpferische Reichtum der ersten Berichtsperiode ist nun noch gesteigert. Neben grosszügigen Projekten auf dem Gebiete des Städtebaues /Paris, Barcelona, ~~andere~~ einige südamerikanische Städte, Genf, Stockholm, Antwerpen und Algier/ lernen wir eine Fülle realisierter Entwürfe kennen, die den zunehmenden praktischen Erfolg des Architekten zeigen. Unter den ausgeführten Werken interessieren uns Luxusbauten naturgemäss weit weniger als Wohnhäuser wie die "Clarté" in Genf, ~~Stockholm~~ ein Massenwohnbau für Arbeiter bei Zürich und andere Miethäuser ebendort sowie in Paris und Algier. Der mit geringen Änderungen in Moskau ausgeführte "Centrosoyus" sowie das Schweizerhaus der Pariser Cité Universitaire und der Neubau der Heilsarmee in Paris sind meisterhaft gelöste Probleme. Der alte Grundgedanke der Trennung von tragenden und raumabschliessenden Teilen ist in allen diesen Bauten in Corbusiers spezifischer Weise weitergeführt und die Befreiung von Grundriss und Aufriss vermöge der auf vertikalen Pfeilerfundamenten ruhenden Eisenbetonpfosten konsequent fortgebildet.

Schon am ersten Teil des Gesamtwerkes mussten wir auch einschränkende Züge feststellen. Denn ein Werk, das aus einem höchstgespannten Wollen hervorgeht und internationalen Einfluss erlangt, kann nur mit den strengsten Massstäben gemessen werden. Gewiss, Le Corbusier ist ein sehr origineller Kopf. Aber gerade an der einzigartigen Entwicklung, die vor ~~Hitler~~ Hitler die Architektur in Deutschland aufwies, konnten wir es am stärksten erfahren, dass nicht Originalität des Einzelnen die wirklich wertschöpferische Kraft in der Baukunst bildet, sondern dass die Sache desto besser wächst, je mehr der ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxx~~

Ausdruck der Persönlichkeit abnimmt. Aus Corbusiers individualistischem Streben nach einem Höchstmass von Originalität werden auch manche Details dieser"persönlichen"Architektur verständlich: Lampen an Bettstellen, der Abort im Schlafzimmer /oder umgekehrt/ und Liegemöbel, auf denen man sich nicht umdrehen kann.

Indem wir neben den verdienstlichen Leistungen des führenden Architekten /zu seiner Malerei haben wir damals schon Stellung genommen/ auch auf Abwegiges und Irriges hinweisen, begeben wir uns leider in gemischte Gesellschaft, denn die durch Corbusier benachteiligten Industrien haben ihre ideologischen Agenten. Uns liegt aber auch ein noch unveröffentlichtes Manuskript von keinem Geringeren als Max Raphael vor, den tiefgründigen Kunsttheoretiker, dessen ungemeine Logik das Negative im Werk Corbusiers noch weitaus wesentlicher und prinzipieller erkennt.

Unseren Betrachtungen, die sich an der Periode 1910-29 auch auf Corbusiers schriftstellerische Tätigkeit bezogen, haben wir nur noch eine hinzuzufügen. Mit Recht prangert Le Corbusier einen Architekten an, der ihm die Idee eines Holzhauses abgeguckt hat. Er selbst aber bringt es zu Stande, den Gedanken einer Reorganisation des Dorfes und der Landwirtschaft auf kooperativer Basis so darstellend als ob es einen Sozialismus und eine Sowjetunion nie gegeben hätte.

Der Text der Publikation ist deutsch, englisch und vorwiegend französisch. Da aber dem gebildeten Leser jede der drei Sprachen genügt und der andere Leser noch weniger Grund hat, den fremdsprachigen Text mitzubezahlen, dürfte es doch zweckmässiger sein, zu einsprachigen Büchern zurückzukehren, die entweder den Originaltext oder eine Übersetzung enthalten.

Otto Schneid.

DIE JUDEN UND DIE ABSTRAKTE KUNST.

~~Von abstrakter Kunst.~~

Das Ende der abstrakten Kunst ist in den letzten Jahren so oft vorausgesagt worden, dass wir uns darüber wundern müssten, sie in ihren Zentren oder gar dort, wo wir sie kaum erwarten und wo ihre Lebensbedingungen besonders ungünstig sind, überhaupt noch lebend anzutreffen, wenn nicht ihre Erhaltung und ihr Vermögen, aus neuen Impulsen immer wieder neue Kraft zu schöpfen, in der Natur der Sache läge. Denn beide Elemente des künstlerischen Willens, das Bedürfnis, die Welt und ihre Details bildend sich anzueignen und nachzuschaffen und das nach Erschaffung einer eigenen, ausschliesslich durch das eigene Lebensgefühl bestimmten Realität sind in der gesamten Kunstgeschichte nachweisbar, in teilweiser Identität mit den Begriffspaaren des Objektivismus und Subjektivismus sowie realistischer und impressiver Kunst einerseits und expressiver anderseits. Erst unsere Zeit hat die beiden Triebe zu Programmen umgewertet, die einander ausschliessen möchten; in der Vergangenheit waren sie als Wesen und Erscheinung bestimmende, in gegenseitiger Durchdringung einander ergänzende Züge zumeist an den selben Kunstwerken lebendig. Die Theorien eines bedeutenden Kunstforschers, meines Lehrers Strzygowski, erklären nun bekanntlich das dekorative und ornamentale Gestalten und insbesondere das Spiel der bewegten Linie als künstlerischen Besitz des Nordens und stellen diesem das Darstellen, das Nachbilden der Wirklichkeit als Charakteristikum des Südens gegenüber. Diese Lehre lässt sich jedoch angesichts der sinnfälligsten Gegenbeispiele sowohl der südlichen als auch der nordischen Kunst naturgemäss nur aufrechterhalten, indem man die gesamte darstellerische Kunst des Nordens auf südliche Vorbilder und Einflüsse zurückführt und umgekehrt die Hauptwerke abstrakter Kunst im Süden als Ausläufer des Nordens hinstellt. Geht man aber, wie dieser Gelehrte es oft genug selbst verlangt, nicht von vorgefassten Meinungen, sondern von den Tatsachen, d.h. von den Kunstdenkmälern selbst aus, so erweisen sich gerade die Semiten, die Südrasse par excellence, als hochgradig kunstschöpferisch im abstrakten Sinne. Die islamischen Araber, die für alle mohammedanischen Völker bestimmend

~~geworden~~ geworden sind, bleiben mit ihrer ~~bald~~ phantastisch ausdrucksreichen, bald mathematisch strengen, bald grüblerisch tiefsinnigen Ornamentik das klassische Beispiel. An den Juden, deren Anteil an der neuen Kunst zwar jung, in seiner quantitativen und qualitativen Bedeutung aber umso augenfälliger ist, lässt sich fast durchwegs eine gewisse Neigung zum Abstrakten beobachten. Betrachten wir einige von denen, in deren Oeuvre sie mit besonderer Ausschliesslichkeit vorherrscht.

Eine Zeit, die nun einmal begonnen hat, sich ihrer individualistischen Geistesfesseln zu entledigen, musste naturgemäss auch dem Begriff des Ruhmes zu Leibe rücken und die Fiktionen von seiner Entstehung zerstören. Keineswegs ein reines Produkt des Wertes 1/, kommt er irrational oder bleibt er irrational aus, gelenkt von materiellen und Machtverhältnissen, geschoben von Händlern, gelockt von ehrlichen oder käuflichen Schreibern. Wäre der Ruhm eine so wesentliche und gesetzmässige Kraft wie die naive Geschichtsbetrachtung annimmt, müsste der aus Ungarn stammende und seit 1904 in Paris tätige Maler Alfred Reth als einer der Bahnbrecher anerkannt sein, die um das Jahr 1911 eine Revolution in der europäischen Kunst ~~xxxxxxxxxx~~ herbeiführten, das Weltbild des naiven Autoritätsglaubens zertrümmerten und in Russland und Deutschland den Expressionismus, in Italien den Futurismus, in Frankreich den Kubismus hervorbrachten. Aus sich heraus und eben darum parallel den Bestrebungen mancher Andern, zeugte Alfred Reth seinen Anteil an dem künstlerischen Zeitgeist: "Von dieser Zeit an schuf ich nur Kompositionen; ich war bemüht, nur das Verhältnis der Massen untereinander darzustellen. Das Problem lag darin, die absolute Allgemeingiltigkeit der Form zu finden, jedoch gleichzeitig durch die Anordnung der Verhältnisse die Form in jedem Einzelfalle einmalig und persönlich werden zu lassen." Auch Reth finden wir, wie die grossen Vorbilder der Vergangenheit, um das Geheimnis der Proportion bemüht. Er findet es in der Verhältniszahl 2 : 7.

1/ Julian Hirsch: Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. J.A.Barth-Verlag, Leipzig 1914.

Daneben ist es ein nicht minder heikles Problem, das die Frühzeit Reths beherrscht: "Die Dichtung und die Musik haben ihren Anfang in der Zeit. Das Zeitliche scheint in der bildenden Kunst ganz ausgeschaltet zu sein; aber das scheint nur so. Man gestehe sich ein, dass es durchaus unmöglich ist, ein Bild mit einem einzigen Blick zu umfassen. Instinktiv nimmt das Auge einen Anfang und gleitet in einer bestimmten Zeit über das Bild. Nur die illusionistisch-naturalistische Perspektivmalerei wünschte über diesen Vorgang zu täuschen."

Immer konsequenter entsprechen die malerischen Arbeiten diesen Erkenntnissen. Gleichgewicht, Wohlklang, Ausgewogenheit in sich gestalten die Massen im farbigen Raum zu wirklichkeitsfernen, doch zeitverbundenen Gebilden von eigenartig lebensbejahendem Stimmungsgehalt. Als Elemente dieser kubistischen Kompositionen erkennen wir durchwegs Details unserer Realität, aber sie haben mit dem Eintritt in den ortlosen Raum eine völlige Transfiguration glücklich hinter sich: alte Bekannte, die wir in einer schöneren Welt gern wiedersehen.

~~Nicht minder~~ grundlegend ist ~~jedoch~~ der heute in Amerika lebende Lyonel Feininger, der vor dem Kriege in Deutschland eine eigene Richtung architektonischer Malerei, den dem Kubismus geistesverwandten Konstruktivismus begründete. Auf ihn wollen wir bei anderer Gelegenheit zurückkommen.

Derjenige Künstler, der Amerika als kollektives Phänomen am stärksten repräsentiert, ist Louis Lozowick, der als Kind aus Russland eingewandert ist. Natürlich musste auch er die ganze technische Kultur der europäischen Malerei und ihre geistige Problematik in sich aufnehmen, durch den italienischen Futurismus und den Kubismus Picassos und Braques hindurchgehen, bis er den Nöten und den Kräften des amerikanischen Lebens einen eigenen Ausdruck zu geben vermochte. Konnte es genügen, die anorganischen Riesengebilde, die Produkte einer überentwickelten Technik und Symbole der gewaltigen gesellschaftlichen Mächte, Gegensätze und Widersprüche einfach nachzumalen oder war das alles nur durch

eine Malerei ausdrückbar, die selbst vom Geiste des Maschinenzeitalters der hochkapitalistischen Technik und ihrer revolutionären Kraft erfüllt war? Diesem schwierigen Ziele gilt Lozowicks Arbeit. In eigenartiger Transparenz leuchtet eine farbige Sinfonie von Wolkenkratzern, Brücken, Türmen, Speichern, Kranen, Strassen vor uns auf. Wie anders aber sieht das Lozowick als wir es unter der Nachwirkung des Expressionismus fast immer noch empfinden: es ist nicht eigentlich Dynamik im Sinne bewegender Kräfte, sondern eine überaus monumentale und zugleich äusserst bildmässig dekorative Statik von ingenieurmässig sauberen Geraden, Winkeln und Kurven, aus denen zu unpersönlicher Wirkung die mächtigen Massen hingebaut sind. Es sind nicht Vorgänge, die sich im Bildraume abspielen, sondern Existenz, die von Spannungen erfüllt erscheint. Die kristallinischen Gebilde Lozowicks erinnern vom maltechnischen Standpunkt, wenn man an französische Gleichnisse denken will, in ihrer reinen lokalfarbigen Flächigkeit weniger an die Kubisten als an den Purismus Ozenfants. Aber die Form ist bei Lozowick keineswegs ein vom Inhalt isolierbares Phänomen; ist sie an sich auch wirklichkeitsferne Geometrie, so hat sie in ihren Ausdruckswerten die eindringliche Aktualität flammender Aufrufe.

Wenn wir uns von den Fünfzig- und Vierzigjährigen zu den Jüngern und von Frankreich und Amerika nach Polen wenden, wird uns die Kontinuität einer künstlerischen Gesinnung bewusst, die in verschiedenen Generationen und unter ungleichartigen Verhältnissen einen radikal geistigen Wirklichkeitsbegriff postuliert. Es wird zunächst überraschen, dass gerade Lemberg zu einem Zentrum abstrakter Malerei geworden ist; vielleicht hängt das damit zusammen, dass diese Stadt keine Akademie hat und sich einer gewissen Voraussetzungslosigkeit in künstlerischen Belangen erfreut; dort brachten einige Menschen den Mut auf, zu kämpfen und zu entbehren. Freilich ist diese Gruppe ohne Paris nicht denkbar, denn durch diese Schule sind sie Alle hindurchgegangen. Aber sie haben als Gesamtheit zweifellos eine eigene Note und Einige von ihnen haben diese im Besondern.

Nennen wir an erster Stelle Henryk Streng, der bei Fernand Léger studiert hat. Aber eine von der Auffassung seines Lehrers grundverschiedene Art von Gegenständlichkeit und eine andere Beziehung zum Material ist Streng eigen. Die charakteristischen Werke Légers - wir denken an die nach dem Kriege - sind gegenständlich durchaus klar; technisch und formal sind sie durch die metallisch harte und glatte Oberfläche in einem manchmal luftleer wirkenden Raume gezeichnet. Streng geht allen erdenklichen Möglichkeiten von Materialzuständen mit inniger Einfühlung nach: er sammelt Hartes, Weiches, Sprödes, Elastisches, Schlaffes und Straffes, Morastiges und Kristallinisches, Kaltes und Heisses, Organisches und Mineralisches zu phantastisch spekulativen und bewusst doch nur im Sinne des Metiers entstandenen Kompositionen, deren beste vollkommen überzeugend, notwendig, ja gesetzmässig wirken und den Betrachter durch einen dramatischen Verlauf von Lust- und Unlustgefühlen zumeist zu einem lustbetonten Endzustand führen. Auch eine gewisse Art von Gegenständlichkeit ist den Kompositionen Strengs nicht abzusprechen; Gebilde, die etwas von Lebewesen haben, erzeugen in uns kraft ihrer geheimnisvollen Zuständlichkeit inmitten der andern Gebilde eine Art von gespannter Aufmerksamkeit, die durch keine Deutung, sondern eben nur durch Einfühlung lösbar ist.

Diesem Künstler gegenüber, in dessen Natur viel von einem wissenschaftlichen Forscher liegt, erscheint Alexander Riemer als der weitaus subjektivere. Riemer ist ein sensibler, in besonderem Masse persönlicher Gestalter von Erlebnissen des Raumes und der Formen, in deren Traum- und Zauberwelt die Dinge schwerelos und glücklich sind. Reflexe der Wirklichkeit, Schwünge, eine Fläche, ein Hauch verbinden sich zu lyrischen Kunstwerken, deren Wirkung oft genug an die der Musik erinnert. Möge der Erfolg, der für Riemer vorauszusehen und auch zu wünschen ist, seine Kunst nicht entwerten!

Auch vor den Arbeiten von Margit Sielska staunen wir manchmal, welche verführerische Lieblichkeit abstrakter Malerei mit einem leisen Einschlag von Realismus zu Gebote steht.

~~Der~~ Der junge Otto Hahn schliesslich arbeitet in einem ganz und und gar männlichen, radikal sachlichen Sinne. Stählerne Oberflächen eindeutig umgrenzter plastischer Körper bringen einen durchaus irdischen und menschlichen Willen zum Ausdruck: die mit den Mitteln und in der Sprache der Malerei erhobene Forderung nach Überwindung des Chaos und den Glauben an eine neue Ordnung.

V Unsere Betrachtung wäre allzu unvollständig und einseitig, wenn wir nicht auch eines der bedeutendsten Vertreter abstrakter Skulptur gedächten. Jacques Lipchitz, der russisch-polnische Jude, der in früher Jugend in Paris eine Heimat fand, hatte an dem Werden der neuen Plastik vor dem Kriege einen Anteil, dessen Grösse noch besonderer Klarstellung bedarf. Sicherlich war in der theoretischen Grundlegung und in der Realisierung der neuen Formgedanken die Malerei im Grossen und Ganzen vorausgegangen. Aber Lipchitz, in der Skulptur einer der ersten Pioniere, fand die neuen Wege und Ziele ganz aus eigener Unruhe und vor allem aus den elementaren Gegebenheiten des Bildnerhandwerks selbst. Das Spiessertum hat gegen die wirklichkeitsferne Kunst oft genug den Vorwurf erhoben, dass sie nur ein Vorwand sei, um einen Mangel an Können zu verdecken. Aber gerade die frühe Produktion unseres Künstlers zeigt ihn im Vollbesitz des Könnens im akademischen Sinne, das ihn aber seit 1911 nicht mehr befriedigt. Da beginnen der behauene Stein und das gegossene Metall ~~in~~ mit ihren ~~seinen~~ stumpfen und glänzenden Flächen, entgegengewölbt dem Lichte und zum Schatten geneigt, ein eigenes Daseinsrecht zu fordern und an den Körpern und Köpfen eine gewisse Selbständigkeit zu proklamieren. Um das Katastrophenjahr 1914, in dem die alten Illusionen behaglicher Lebensbetrachtung bersten, wird Gegenstand und Körper nur noch Substrat des Formprinzips: die Elemente plastischen Denkens, Zylinder, Prismen, Kugeln, wölben sich, durchdringen sich, durchschneiden sich gegenseitig an den in ihrer gegenständlichen Bedeutung immer weiter zurücktretenden Figuren, die, frontal und im Profil, in mehreren Aspekten zugleich, in unerhörter Weise analytisch gesehen, vom Betrachter die geistige Vollendung

zur Synthese kategorisch verlangen. Ist in so kühnen Konzeptionen eine neue Plastizität, ein neuartiges Verhältnis von Raum und Masse geraten, so ergibt sich eine äusserste Verneinung ihrer Grenzen noch in einer fast körperlosen Bildnerei à jour; hier ist auch das dynamische Bedürfnis zu nie vorher erreichter Freiheit gelöst, hemmungslos flattert und flammt barocke Erregung drahtartiger Gebilde. Doch gerade in den letzten Jahren schafft der gereifte Meister Werke von stillerer Durchgeistigung, die seinen Gestalten in gebändigter Energie eine Art von Klassizität gegeben hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die moderne Kunst als Ganzes auf ihrer jüngsten Entwicklungsstufe eine Abkehr von der Abstraktion vollzogen hat, nicht zuletzt aus der Notwendigkeit, den Zusammenhang mit dem Publikum wiederzufinden. Denn die abstrakte Kunst, die durch Farbe, Fläche, Linie, Masse und Raum, Ruhe und Bewegung allein auf Sinne und Seele wirken will, erstrebt die höchste, nämlich die allmenschliche Verständlichkeit über jede verstandesmässige Erfassung von Gegenständen hinweg, aber praktisch setzt sie leider den ganz und gar geistigen, dem Werk in äusserster Konzentration zugewandten Betrachter voraus.

Auch in der Sojetunion, wo in unserem Zusammenhang vor allem Natan Altmann, ~~Tyschler~~ Tyszler, und El Lissicki von Bedeutung sind, ist der Kampf zwischen gegenständlich-realistischer und abstrakter Kunst noch unentschieden. Hüben und drüben besteht das Problem darin, ob es dem künstlerischen Denken möglich und gestattet ist, eine eigene Wirklichkeit hervorzubringen und ob diese der Menschheit helfen und sie veredeln kann.

*/ Schließlich wäre hier noch eine große Anzahl von Grenzfällen zu nennen, nämlich viele Künstler, welche prinzipiell doch an der Naturgestalt festhalten, diese aber mit abstrakten Elementen durchsetzen und so zu einer entschieden geistigen Kunst gelangen. Begnügen wir uns, hier zwei in verschiedenen Richtungen charaktervolle Vertreter dieser Auffassung zu nennen, Alfred Aberdam in Paris und Abram Guterman in Warschau.

Nicht publ.

Bildnisse von Männern und Kindern.

Eine bildungsfähige Stadt sollte Persönlichkeiten von Format und Horizont Dank wissen, wenn sie in ihr nicht nur leben, sondern auch bereit sind, anregend und richtunggebend zu wirken. Die Ansätze zu einem Kunstleben in Bielitz und Biala haben in der letzten Zeit durch die polnische Schriftstellerin Kazimiera Alberti wesentliche Bereicherung erfahren, indem der Esprit dieser Frau die Beziehungen von Kunst und Gesellschaft in psychologisch wohldurchdachter Weise intimer zu gestalten und so für die Kunst und ihre Entfaltung viel besser zu werben weiss als ausgesprochene Theoretiker es jemals vermochten. Daher verdient auch ihre zweite künstlerische Veranstaltung, eine Ausstellung von Männer- und Kinderporträts, ernste Anerkennung.

Die Ausstellung wird von Glasner, Bunsch und Witkiewicz beherrscht. Zwar liegt Jakob Glasners besondere Bedeutung auf andern Gebieten: Technisch schätzen wir ihn vor allem als Graphiker von ungewöhnlichem Reichtum des Könnens, von vorbildlicher Ehrlichkeit und Feinfühligkeit in der Anwendung seiner Mittel; ebenso erblicken wir in ihm einen einen wertvollen Aquarellisten, der diese gerade in der polnischen Kunst hochentwickelte Technik in hoher Materialgerechtigkeit beherrscht; bezüglich des Sujets hingegen liegt der Schwerpunkt von Glasners Oeuvre in Landschaften von phrasenloser, stiller und tiefer Naturverbundenheit; dennoch ist Glasner zuweilen auch als Bildnismaler stark und bedeutend, wie etwa in seinem Bialik und einem kleinen gezeichneten Selbstbildnis.

Wer die Entwicklung von Adam Bunsch ein wenig verfolgt hat, hat zwei Gefahren beobachtet, von denen das grosse Talent dieses Malers bedroht erschien. Einerseits war es seine geistige Durchdrungenheit von symbolistischen Traditionen, die ihn eine Zeit lang auf

den Abweg einer literarischen Malerei lockte, anderseits war es seine ausserordentliche dekorative Begabung, sein äusserst feines Gefühl besonders für Linie und Fläche, die seine ernste Kunst zuweilen in die gefährliche Nähe des Kunstgewerbes brachte. Mit Genugtuung sehen wir diesen ringenden Künstler nun in sehr malerischen und doch auch durchgeistigten Schöpfungen jenseits dieser Gefahren. Kannten wir von Gemälden her schon früher seine Gabe der ganz grossen Komposition, so lernen wir ihn jetzt als Pastellisten auf einer Höhe kennen, die manchmal des Vergleiches mit Degas würdig erscheint.

Fühlen wir an den Werken von Witkiewicz auch grosse Leidenschaft und Intensität, so dürfen wir zunächst die Grenzen seiner Kunst nicht verkennen. Seine dekorativen Expressionen sind durchaus berechtigt, wenn von den gleichen Schwingungen das ganze Bild erfüllt ist; als lodernde und wirbelnde Hintergründe naturalistisch-akademischer Köpfe erscheinen sie jedoch willkürlich, also innerlich unnotwendig. Drücken diese dynamischen Formen also zuweilen auch etwas aus, was nach unserer Überzeugung nicht vorhanden ist, so müssen wir Witkiewicz in anderer Hinsicht Bewunderung zollen. In den besten Fällen ist das Porträt für ihn eine Enthüllung des Modells, eine intuitiv analytische Erkenntnis, ein dämonisches Entlarven und Durchdringen der äusseren Hülle, die dem ehrenvollen Vergleich mit Kokoschka gewachsen ist und einmal zum Ausgangpunkt einer besonderen Studie über das Porträt in unserer Zeit gemacht werden müsste.

Neben älteren und neuen Bildnissen von Grossmann, konservativen, aber gut gemalten Bildern von Sitzmann, 2 Zeichnungen von Skawinski und wenigen Arbeiten von Chmurski, von dem man mehr sehen müsste, um sich ein Urteil bilden zu können, sei auf eine kultivierte Malerin hingewiesen, die wir zum ersten Mal kennen lernen, Grabowska, die künstlerisch aus der Richtung Renoirs herzukommen scheint und mit ihrem grossen Vorbild nebst gleichzeitiger Betätigung in der

Skulptur die Vorliebe für pastellmässige Wirkungen gemeinsam hat, die sie auch auf die Öltechnik überträgt.

Dr.O.S.

Otto Schneid
Papers

Otto Schneid.

Von abstrakter ~~Malerei~~ Kunst.

Das Ende der abstrakten Kunst ist in den letzten Jahren so oft vorausgesagt worden, daß wir uns darüber wundern müßten, sie in ihren Zentren oder gar dort, wo wir sie kaum erwarten und wo ihre Lebensbedingungen besonders ungünstig sind, überhaupt noch lebend anzutreffen, wenn nicht ihre Erhaltung und ihr Vermögen ~~innere Notwendigkeit~~, aus neuen Impulsen immer wieder neue Kraft zu schöpfen, in der Natur der Sache läge. Denn beide Elemente des künstlerischen Willens, das Bedürfnis, die Welt und ihre Details bildend sich anzueignen und nachzuschaffen und das nach Erschaffung einer eigenen, ausschließlich durch das eigene Lebensgefühl bestimmten Realität sind in der gesamten Kunstgeschichte nachweisbar, in teilweiser Identität mit den Begriffspaaren des Objektivismus und Subjektivismus sowie realistischer und impressiver Kunst einerseits und expressiver anderseits.

Die Theorien eines bedeutenden Kunstforschers, meines Lehrers Strzygowski, erklären das dekorative und ornamentale Gestalten und insbesondere das Spiel der bewegten Linie als künstlerischen Besitz des Nordens und stellen diesem das Darstellen, das Nachbilden

der Wirklichkeit als Charakteristikum des Südens gegenüber. Diese Lehre läßt sich angesichts der sinnfälligsten Gegenbeispiele sowohl der südlichen als auch der nordischen Kunst naturgemäß nur ~~dadurch~~ aufrechterhalten, indem man die gesamte darstellerische Kunst des Nordens auf südliche Vorbilder und Einflüsse zurückführt und umgekehrt die ~~klassischen Werke~~ Hauptwerke abstrakter Kunst im Süden als Ausläufer des Nordens hinstellt. Geht man aber, wie dieser Gelehrte es oft genug selbst verlangt, nicht von vorgefaßten Meinungen, sondern von den Tatsachen, d. h. von den Kunstdenkmälern selbst aus, so erweisen sich gerade die Semiten, die Südrasse par excellence, als hochgradig kunstschöpferisch im abstrakten Sinne. Die islamischen Araber, ~~deren Mentalität und Kunstschaffen~~ die für alle mohamedanischen Völker bestimmend geworden sind, bleiben ~~das~~ mit ihrer bald phantastisch ausdrucksreichen, bald mathematisch strengen, bald grüblerisch tiefsinnigen Ornamentik das klassische Beispiel. ~~Unter~~ An den Juden, deren Anteil an der neueren Kunst zwar jung, in seiner quantitativen und qualitativen Bedeutung aber umso

augenfälliger ist, läßt sich fast durchweg eine gewisse Neigung zum Abstrakten beobachten. Betrachten wir einige von denen, in deren Oeuvre sie (mit besonderer Ausschließlichkeit) vorherrscht.

Eine Zeit, die nun einmal begonnen hat, sich ihrer individualistischen Geistesfesseln zu entledigen, müßte naturgemäß auch dem Begriff des Ruhmes zu Leibe rücken und die Fiktionen von seiner Entstehung zerstören. Keineswegs ein reines Produkt des Wertes[1], kommt er irrational oder bleibt er irrational aus, gelenkt von materiellen und Machtverhältnissen, geschoben von Händlern, gelockt von ehrlichen oder käuflichen Schreibern. Wäre der Ruhm eine so wesentliche und gesetzmäßige Kraft wie die naive Geschichtsbetrachtung annimmt, müßte der aus Ungarn stammende und seit 1904 in Paris tätige Maler Alfred Reth als einer der Bahnbrecher anerkannt sein, die um das Jahr 1911 eine Revolution in der europäischen Kunst ~~hervorriefen~~ herbeiführten, das Weltbild des naiven Autoritätsglaubens zertrümmerten und in Rußland und Deutschland den Expressionismus, in Italien den Futurismus,

1) Julian Hirsch: Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. J.A. Barth-Verlag, Leipzig 1914.

in Frankreich den Kubismus hervorbrachten. Aus sich heraus und eben darum parallel den Bestrebungen mancher Andern, zeigte Alfred Reth seinen Anteil an dem künstlerischen Zeitgeist: „Von dieser Zeit an schuf ich nur Kompositionen; ich war bemüht, nur das Verhältnis der Massen untereinander darzustellen. Das Problem lag darin, die absolute Allgemeingiltigkeit der Form zu finden, jedoch gleichzeitig durch die Anordnung der Verhältnisse die Form in jedem Einzelfalle einmalig und persönlich werden zu lassen." Auch Reth finden wir, wie die grossen Vorbilder der Vergangenheit, um das Geheimnis der Proportion bemüht. Er findet es in der Verhältnisszahl 2 : 7. Daneben ist es ein nicht minder heikles Problem, das die Frühzeit Reths beherrscht: „Die Dichtung und die Musik haben ihren Anfang in der Zeit. Das Zeitliche scheint in der bildenden Kunst ganz ausgeschaltet zu sein; aber das scheint nur so. Man gestehe sich ein, dass es durchaus unmöglich ist, ein Bild mit einem einzigen Blick zu umfassen. Instinktiv nimmt das Auge einen Anfang und gleitet in einer bestimmten Zeit über das Bild. Nur die illusionistisch-naturalistische Perspektivmalerei wünschte über diesen Vorgang zu täuschen."

Immer konsequenter entsprechen die malerischen Arbeiten diesen Erkenntnissen. Gleichgewicht, Wohlklang, Ausgewogenheit in sich gestalten die Massen im farbi-

gen Raum zu wirklichkeitsfernen, doch zeitverbundenen Gebilden von eigenartig lebensbejahendem Stimmungsgehalt. Als Elemente dieser kubistischen Kompositionen erkennen wir durchwegs Details unserer Realität, aber sie haben eine völlige Transfiguration glücklich hinter sich: alte Bekannte, die wir in einer schöneren Welt gern wiedersehen.

Nicht minder gründlegend ist der heute in Amerika lebende Lyonel Feininger, der vor dem Kriege in Deutschland eine eigene Richtung architektonischer Malerei, den dem Kubismus geistesverwandten Konstruktivismus begründete. Auf ihn wollen wir bei anderer Gelegenheit zurückkommen.

Derjenige Künstler, der Amerika als kollektives Phänomen am stärksten repräsentiert, ist Louis Lozowick, der als Kind aus Rußland eingewandert ist. Natürlich mußte auch er die ganze technische Kultur der europäischen Malerei u. ihre geistige Problematik in sich aufnehmen, durch den italienischen Futurismus u. den Kubismus Picassos u. Braques hindurchgehen, bis er den Nöten u. den Kräften des amerikanischen Lebens einen eigenen Ausdruck zu geben vermochte. Konnte es genügen, die anorganischen Riesengebilde, die Produkte einer überentwickelten

Technik u. Symbole der gewaltigen gesellschaftlichen Mächte, Gegensätze u. Widersprüche ~~in ihre archi~~ einfach nachzumalen oder war das alles nur durch eine Malerei ausdrückbar, die selbst vom Geiste des Maschinenzeitalters, der hochkapitalistischen Technik u. ihrer revolutionären Kraft erfüllt war? Diesem schwierigen Ziele gilt Lozowicks Arbeit: ~~aber~~ In eigenartiger Transparenz leuchtet eine farbige Sinfonie von Wolkenkratzern, Brücken, Türmen, Speichern, Kranen, Straßen vor uns auf. Wie anders aber sieht das Lozowick als wir es unter der Nachwirkung des Expressionismus fast immer noch empfinden: es ist nicht eigentlich Dynamik im Sinne bewegender Kräfte, sondern eine überaus monumentale u. zugleich äußerst bildmäßig dekorative Statik von ingenieurmäßig sauberen Geraden, Winkeln u. Kurven, aus denen die mächtigen Massen hingebaut sind. Es sind nicht Vorgänge, die sich im Bildraume abspielen, sondern Existenz, die von Spannungen erfüllt erscheint. Die kristallinischen Gebilde Lozowicks ~~in ihrer~~ erinnern, vom maltechnischen Standpunkt, wenn man an französische Gleichnisse denken will, in ihrer reinen

lokalfarbigen Flächigkeit weniger an die Kubisten als an den Purismus Ozenfants. Aber die Form ist ~~für~~ bei Lozowick keineswegs ein vom Inhalt isolierbares Phänomen; ist sie an sich auch wirklichkeitsferne Geometrie, so hat sie in ihren Ausdruckswerten die eindringliche Aktualität ~~[illegible] sich [illegible] Ausdruck von [illegible] ergibt~~ flammender Aufrufe.

Wenn wir uns von den Fünfzig- und Vierzigjährigen zu den Jüngern und von ~~Amerika~~ Frankreich und Amerika nach Polen wenden, wird uns die Kontinuität einer künstlerischen Gesinnung bewußt, die in verschiedenen Generationen und unter ungleichartigen Verhältnissen einen radikal geistigen Wirklichkeitsbegriff postuliert. Es wird zunächst überraschen, daß gerade Lemberg zu einem Zentrum abstrakter Malerei geworden ist; vielleicht hängt das ~~mit dem Mangel~~ damit zusammen, daß diese Stadt keine Akademie hat und sich einer gewissen Voraussetzungslosigkeit in künstlerischen Belangen erfreut; dort brachten einige Menschen den Mut auf, zu Kämpfen und zu entbehren. Freilich

ist diese Gruppe ohne Paris nicht denkbar, denn durch diese Schule sind sie Alle hindurchgegangen. Aber sie haben als Gesamtheit zweifellos eine eigene Note und Einige von ihnen haben diese im Besondern.

Nennen wir an erster Stelle Henryk Streng, der bei Fernand Léger studiert hat. Aber eine von der Auffassung seines Lehrers grundverschiedene Art von Gegenständlichkeit und eine andere Beziehung zum Material ist Streng eigen. Die charakteristischen Werke Légers – wir denken an die nach dem Kriege – sind gegenständlich durchaus klar; technisch und formal sind sie durch die metallisch harte und glatte Oberfläche in einem manchmal luftleer wirkenden Raume gekennzeichnet. Streng geht allen erdenklichen Möglichkeiten von Materialzuständen mit innigster Einfühlung nach: er sammelt Hartes, Weiches, Sprödes, Elastisches, Schlaffes und Straffes, Morastiges und Kristallinisches, Kaltes und Heißes, Organisches und Mineralisches zu Kompositionen, deren beste vollkommen überzeugend, notwendig, ja gesetzmäßig wirken und den Betrachter durch einen dramatischen Verlauf von

Lust- u. Unlustgefühlen ~~[illegible]~~ zumeist zu einem psychologisch ~~positiven~~ lustbetonten Endzustand führen. Auch eine gewisse Art von Gegenständlichkeit ist den Kompositionen Strengs nicht abzusprechen; Gebilde, die etwas von Lebewesen haben, erzeugen ~~bei~~ in uns kraft ihrer geheimnisvollen Zuständlichkeit inmitten der andern Gebilde eine Art von gespannter Aufmerksamkeit, die durch keine Deutung, sondern eben nur durch Einfühlung lösbar ist.

Diesem Künstler gegenüber, in dessen Natur viel von einem wissenschaftlichen Forscher liegt, erscheint Alexander Riemer als der weitaus subjektivere. Riemer ist ein überaus sensibler, ~~[illegible]~~ in besonderem Maße persönlicher Gestalter von Erlebnissen des Raumes ~~[illegible]~~ u. der Formen, in deren Traum- u. Zauberwelt die Dinge schwerelos u. glücklich sind. Reflexe der Wirklichkeit, Schwünge, eine Fläche, ein Hauch, verbinden sich zu lyrischen Kunstwerken, deren Wirkung oft genug an die der Musik erinnert. Möge der Erfolg, der für Riemer vorauszusehen u. auch zu wünschen ist, seine Kunst nicht entwerten!

Auch vor den Arbeiten ~~der~~ von Margit Sielska staunen wir manchmal, welche verführerische Lieblichkeit abstrakter Malerei mit einem leisen Einschlag von Realismus zu Gebote steht.

Der junge Otto Hahn schließlich arbeitet in einem ganz und gar männlichen, radikal sachlichen Sinne. Stählerne Oberflächen ~~plastischer~~ eindeutig umgrenzter plastischer Körper bringen einen durchaus irdischen und menschlichen Willen zum Ausdruck: die mit den Mitteln und in der Sprache der Malerei erhobene Forderung nach Überwindung des Chaos und den Glauben an eine neue Ordnung.

Unsere Betrachtung wäre ~~ganz~~ allzu unvollständig und einseitig, wenn wir nicht auch eines der bedeutendsten Vertreter abstrakter Skulptur gedächten. Jacques Lipchitz, der russisch-polnische Jude, der ~~seit~~ in früher Jugend in Paris ~~eine seine künstlerische~~ eine ~~[illegible]~~ Heimat fand, hatte an dem Werden der neuen Plastik vor dem Kriege einen Anteil, dessen Größe erst noch besonderer Klarstellung bedarf. Sicherlich war in der theoretischen Grundlegung und in der Realisierung der neuen Formgedanken die Malerei im Großen und Ganzen

vorausgegangen. Aber Lipchitz, in der Skulptur einer der ersten Pioniere, fand die neuen Wege und Ziele ganz aus eigener Unruhe und vor allem aus den elementaren Gegebenheiten des Bildnerhandwerks selbst. Das Priestertum hat gegen die wirklichkeitsferne Kunst oft genug den Vorwurf erhoben, daß sie nur ein Vorwand sei, um einen Mangel an Können zu verdecken. Aber gerade die frühe Produktion unseres Künstlers zeigt ihn im Vollbesitz des Könnens im akademischen Sinne, das ihn aber seit 1911 nicht mehr befriedigt. Da beginnt der behauene Stein und das gegossene Metall in seinen stumpfen und glänzenden Flächen, entgegengewölbt dem Lichte und zum Schatten geneigt, ein eigenes Daseinsrecht zu fordern und an den Körpern und Köpfen eine gewisse Selbständigkeit zu proklamieren. Um das Katastrophenjahr 1914, in dem die alten Illusionen behaglicher Lebensbetrachtung bersten, wird Gegenstand und Körper nur noch Substrat des Formprinzips: die Elemente plastischen Denkens, Zylinder, Prismen, Kugeln, wölben sich, durchdringen sich, durchschneiden sich gegenseitig an den in ihrer gegenständlichen Bedeutung immer

weiter zurücktretenden Figuren, die, ~~so~~ frontal im Profil, ~~zugleich~~ in mehreren Aspekten zugleich, in unerhörter Weise analytisch gesehen, ~~[illegible]~~ vom Betrachter ~~kategorisch verlangen~~ die geistige Vollendung der Synthese kategorisch verlangen. ~~Sind~~ Ist in so kühnen Konzeptionen eine neue Plastizität, ein neuartiges Verhältnis von Masse im Raum geraten, so ergibt sich eine äußerste Verneinung ihrer Grenzen noch in einer fast körperlosen Bildnerei à jour; hier ~~kann~~ ist auch das dynamische Bedürfnis ~~[illegible]~~ zu nie vorher erreichter Freiheit gelöst, hemmungslos flattert im flammt (barocke) Erregung drahtartiger Gebilde. Doch gerade in den letzten Jahren schafft der gereifte Meister Werke von stillerer Durchgeistigung, die seinen Gestalten in gebändigter Energie eine Art von Klassizität gegeben hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die moderne Kunst als Ganzes auf ihrer ~~letzten~~ jüngsten Entwicklungsstufe eine Abkehr von der Abstraktion vollzogen hat, nicht zuletzt aus der ~~Da~~ Notwendigkeit, den Zusammenhang mit dem Publikum wiederzufinden. Denn ~~wenn~~

die abstrakte Kunst, die durch Farbe, Fläche, Linie, Masse u. Raum, Ruhe u. Bewegung allein auf Sinne u. Seele wirken will, erstrebt die höchste, nämlich die allmenschliche Verständlichkeit über jede verstandesmäßige Erfassung von Gegenständen hinweg, aber praktisch setzt sie leider den ganz u. gar geistigen, dem Werk in äußerster Konzentration zugewandten Betrachter voraus.

Auch in der Sowjetunion, wo in unserm Zusammenhang vor allem Natan Altman, Tyschler und El Lissitzki von Bedeutung sind, ist der Kampf zwischen gegenständlich-realistischer u. abstrakter Kunst noch unentschieden. Hüben u. drüben besteht das Problem darin, ob es dem künstlerischen Denken möglich u. gestattet ist, eine eigene Wirklichkeit hervorzubringen, u. ob diese der Menschheit helfen u. sie veredeln kann.

[1] Erst unsere Zeit hat die beiden Triebe zu Programmen umgewertet, die einander ausschließen möchten; in der Vergangenheit waren sie als Wesen und Erscheinung bestimmende, in gegenseitiger Durchdringung einander ergänzende Züge zumeist an den selben Kunstwerken lebendig.

[2] mit dem Eintritt in den ortlosen Raum

[3] phantastisch spekulativen und bewußt doch nur im Sinne des Metiers entstandenen

[4] zu unpersönlicher Wirkung

Eine Traumdarstellung bei Dürer.

Von Dr. Otto Schneid.

Unter den graphischen Arbeiten aus Dürers ~~technisch und geistig~~ bester Zeit befindet sich auch ein Blatt, vor dem die Forschung noch heute völlig ratlos ist, weil ~~hier~~ ihm gegenüber die üblichen Methoden und gewohnten Fragestellungen ~~einfach~~ versagen. Es gehört demnach auch zu den unpopulärsten.

Seit 1512 suchte Dürer seine gewaltige innere Bewegtheit graphisch mit neuen technischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Er ~~versuchte~~ behandelte zunächst die Kupferplatte mit der kalten Nadel ~~zu bearbeiten~~ (im „Hieronymus in der Landschaft", Bartsch 59, einer „Heiligen Familie", B. 43, und dem stehenden „Schmerzensmann", B. 21) und erzielte dadurch lineartonige Feinheiten, die freilich nur in den frühesten Abzügen zur Geltung kommen, in den Reproduktionen aber gänzlich fehlen; diese füllen sogar durch eine gewisse Härte und Untonigkeit auf.

Unser Blatt, B. 70, gehört technisch einer zweiten Gruppe des neuen Verfahrens an. Es ist wie der sitzende „Schmerzensmann" (B. 22) und der „Christus am Ölberg" (B. 19) von 1515, der „Engel mit dem Schweißtuch" (B. 26), ~~von~~ und die „Entführung auf dem Einhorn"

(B.72) von 1516 und noch die „Kanone" (B.99) von 1518 auf einer Stahl- oder Eisenplatte radiert.

Eine kurze Beschreibung des Blattes wird die Schwierigkeit seiner Deutung begreiflich machen. Die seltsame Darstellung führt uns in einen engen, dunkeln Landschaftsraum, schon im Mittelgrund durch Felsmassen abgeschlossenen Landschaftsraum, in dessen äußerstem Hintergrund sonniges Gebäude angedeutet ist. Den Vordergrund nimmt eine rätselhafte Gruppe ein. Ein mit dem mächtig gebauten Körper nach vorn gerichteter, knieender, nackter Mann, nach dem das Blatt „der Verzweifelnde" genannt zu werden pflegt, hat mit seiner Linken an den Kopf, mit der Rechten über den Kopf gegriffen und ihm eine so grausige Wendung gegeben, daß das lockige Hinterhaupt ganz nach vorn gedreht ist; ein schmerzvolles Gesicht — das dazugehörige? — taucht zusammenhanglos links über dem Manne auf. Rechts hinter ihm liegt, den Kopf auf ein Kissen gestützt, ein nacktes Weib mit geschlossenen Augen, von den Hüften an

~~zu den Füßen~~ in ein Linnen gehüllt. Sie scheint zu schlafen, aber es ist ein ~~sehr~~ gequälter Schlaf wie unter dem Druck eines Alptraums. Ein ebenfalls nackter Mann, dessen Unterkörper von dem „Verzweifelnden" verdeckt ist, nähert sich ihr mit einem Krug in der Hand. Ganz links erscheint ein bärtiger Mann in der Bürgertracht der Zeit als unbeteiligter Zuschauer.

Unterlassen wir zunächst den Versuch einer Deutung und betrachten wir die Gestalten an sich. In jeder Epoche seiner Entwicklung weisen Dürers Gestalten bestimmte Typen auf, deren gründliche Berücksichtigung die Datierung wesentlich erleichtert. In unserm Falle ist die Übereinstimmung der kugeligen weiblichen und athletischen männlichen Körperformen sowie auch die formenbildende Linienführung mit dem inschriftlich einwandfrei 1516 datierten, in der selben Technik ausgeführten „Entführung auf dem Einhorn" und, fast ebenso ~~augenfällig~~ sam, mit dem „Engel, der das Schweißtuch emporhält" von 1516 bemerkenswert; eine entferntere Typenähnlichkeit ~~besteht mit~~ verbindet unsere Darstellung mit dem 1515 entstandenen Eisenradierung „Christus am Ölberg". ~~Betrachten~~ Ziehen wir daraufhin die 1514 entstandenen Arbeiten wie die berühmte „Melancholie" heran, so wird es unbegreiflich, wie Thausing unser Blatt in

dieses Jahr setzen konnte. Deshalb ~~hat man~~ besteht die seitherige Datierung 1516 zu Recht.

Wir sprachen oben von Hinter=, Mittel= und Vordergrund, aber strenggenommen dürfen wir es nicht. Namentlich bei Dürer, der zeitlebens nach klarster Raumanschauung strebte, die wir ~~aber~~ jedoch in dieser Arbeit gänzlich vermissen. ~~Die Seltsamkeit des Raumgefühls und der~~

Der Mangel eines einleuchtenden Zusammenhangs der Gestalten veranlaßte den genannten alten Dürerforscher ~~Hausing~~ zu einer Annahme, mit der dieser sonst nicht so oberflächliche Beurteiler den gordischen Knoten aller Deutungsarbeit durchschlagen zu haben glaubte: Er hielt das Blatt für den ersten Versuch der Radierung auf Eisen und die beschriebene Darstellung für einen nur technischen Probe Versuch, der überhaupt nichts bedeute. Sollte aber für diesen Zweck ein so komplizierter Aufwand notwendig gewesen sein? Dafür müßte doch eine einfache Darstellung genügt haben, auf ~~welcher~~ der lineare Umrißzeichnung mit mittlerer und dichter Schraffierung verbunden ist. ~~In diesem Sinne~~ Als solche ist unzweifelhaft der „sitzende Schmerzensmann" (B. 22), der schon 1515 entstanden ist, ~~als~~ die erste ~~Probe~~ Arbeit in der neuen Technik anzusehen.

Dieses seltsame Raumgefühl ~~in diesem~~ des Bildes, aus dem die einzelnen Gestalten als gleichsam ortlose Erscheinungen ~~auf~~ auftauchen, wie sie für das Traumbewußtsein charakteristisch sind, ~~die rationale Unzugänglichkeit der Szene ist~~ die Unmittelbarkeit ~~Intensität~~ des ganz besonders persönlichen Erlebnisses ist die rationale Unzugänglichkeit ~~der~~ Szene legen im Gegensatz zu Thausing, dessen Auffassung auch ~~vor~~ seinerzeit nicht viele Anhänger gefunden hat, die Annahme nahe, daß wir hier eine Traumdarstellung vor uns haben.

Die eigenartige Raumanschauung, das fast visionäre Auftauchen aller einzelnen Gestalten ist bei Dürer nicht ganz neu. Wir finden es in dem unmittelbarsten aller seiner Gemälde, dem „Jungen Jesus unter den Schriftgelehrten" ~~von 1506~~ dem „opus quinque dierum" von 1506, ~~vorgebildet~~ vorgebildet. In dieser Arbeit von 5 Tagen liegt offenbar eine persönliche Art zu schauen, ein elementarer Ausdruck

von Dürers wirklicher Natur, ~~vor~~ aber auch weit weniger Beeinflussung durch Vorbilder, durch ~~den~~ eigenen bewußten Formwillen u. die ~~der~~ Kunstgesinnung der Zeit ~~vor~~ als in sämtlichen sorgfältig u. planmäßig gebauten Arbeiten.

Wer eine Traumdarstellung bei Dürer ~~unmöglich~~ befremdlich findet, verkennt sein Wesen ganz u. gar. Er kennt nur einen offiziellen Dürer u. damit nur den schwächern, unfreien Teil eines großen Wesens. Dürer war, ob er es wollte oder nicht, glühender Phantast u. Mystiker, Erlebnismensch u. Träumer. In seinem Gedenkbuch erzählt er mit ergreifender Unbefangenheit ~~von phantastischen~~ apokalyptische Erlebnisse wie einen ~~den~~ Kerzregen, ~~von der~~ sich 1503 ereignet haben soll, aber nicht anders denn als Halluzination ~~gedeutet werden kann~~ ist, u. das Traumgesicht von der großen Wasserflut. Daß für ihn ~~selbst~~ die Möglichkeit, Träume im Bilde darzustellen, bestanden haben muß, beweist uns schließlich ~~deren Ablehnung~~ eine Stelle in der von Lange u. Fuhse

herausgegebenen „Proportionslehre" S. 219: „Doch hüte sich jeder, daß er nicht Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden kann. Es wäre denn daß Seine Traumwerk wollte machen, in solchem mag er allerlei Kreatur durcheinander mischen."

Damit spricht derjenige Dürer, dem die Überschätzung der Proportion, der Perspektive und alles Erlernbaren in der Kunst seine besseren und tieferen Kräfte beeinträchtigt hat, eine Ablehnung der Möglichkeit aus, Traumwerk bildlich darzustellen. Aber da er es nun doch ~~in der Lage sind~~ einmal getan hat, sollten wir unsere Kenntnis Dürers mit der ~~neuen~~ Methode ~~dem Mittel~~, die wir der psychoanalytischen Forschung verdanken, zu vertiefen suchen.

Künstausstellung Neumann – Applebaum in Katowice.

~~Ein künstlerisches Ereignis in einer so künstarmen Gegend wie Oberschlesien ist schon an sich geeignet, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.~~

Von Dr. Otto Schneid.

Wenn ein künstlerisches Ereignis in einer künstarmen Gegend schon an sich geeignet ist, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, so wird eine Ausstellung ~~jüdischer Künstler~~ zweier ostjüdischer Künstler in Oberschlesien, ~~dem kämpferischen Lande~~, wo östliche u. westliche Kulturgeltungen aufeinanderstoßen, vollends zur ~~zur~~ bedeutsamen ~~Ereignis~~ Erscheinung, auf die eine breitere Öffentlichkeit hingewiesen werden soll. Müssen doch alle Regungen ~~einer~~ jungen jüdischen Kunstschaffens gerade in Anbetracht des tiefen Dunkels, in das ~~ihre~~ seine Vergangenheit für uns immer noch gehüllt ist, von vornherein unserem größten Interesse begegnen: mit Spannung dürfen wir beobachten, wie als thematische u. formale Eigenart der Ausdruck einer spezifisch jüdischen Mentalität hervorwächst u. ein im Grunde gemeinsames Weltgefühl einzelner jüdischer Künstler das Kommen einer jüdischen Kunst ankündigt.

In der Gemäldeausstellung, die am 19. d. M. in Kattowitz eröffnet wurde, haben sich zwei Maler zusammengetan, die einander gerade wegen ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit in wertvoller Weise ergänzen. Der ältere von Beiden, Abraham Neumann, ist seit Jahren bekannt u. geschätzt u. hat sowohl in Polen als auch in Palästina ~~wiederholt~~ mehrfach mit großem Erfolg ausgestellt. Auch in der nichtjüdischen Öffentlichkeit hat er, nicht zuletzt durch Erwerbung seiner Bilder für die

Krakauer Nationalgalerie, weitgehende Anerkennung gefunden. Sein künstlerisches Lieblingsmotiv ist die Landschaft Palästinas, deren unvergleichliche Lichtwirkungen u. eigenartigen Farbenreize er mit den Mitteln einer virtuosen Technik wiederzugeben sucht. Seine Arbeiten verraten ein äußerst empfindsames naturnahes Auge u. ein reifes gediegenes Können — ~~in~~ impressionistischer Richtung allerdings, für die das volle miterlebende Verständnis doch nur die ältere Generation noch besitzt. Einige orientalische Portraits, die den Landschaften technisch ebenbürtig sind, vervollständigen den durchaus einheitlichen Eindruck von Neumanns ~~Wollen u. Können~~ künstlerischer Schaffensweise.

Ihm gegenüber erscheint Moses Applebaum als die entschieden komplizierte Persönlichkeit. Von der Gleichmäßigkeit u. der einheitlichen Linie, die an Neumanns Arbeiten auffällt, ist Applebaum weit entfernt. Dieser junge Künstler, der doch schon ein äußerst bewegtes, entbehrungs- u. kampfreiches Leben hinter sich hat, ist gerade durch ungeheure Mannigfaltigkeit an Inhalten u. Formen gekennzeichnet, durch seine Fülle unausgeglichener Gegensätze. ~~durch echte menschliche Tiefe~~ Die Skala seines Empfindens u. seiner malerischen Ausdrucksweise ist so reich, daß wir nicht wissen, ob wir ihn wegen seiner echten menschlichen Tiefe oder wegen seiner formenreichen Phantasie

höher schätzen sollen. Applebaum begann als Autodidakt; die akademische Ausbildung, die er in England genoß, hat seiner starken eigenwilligen Art, alles Wesentliche nur aus eigenem Erleben zu gestalten, nicht geschadet, er ist ein leidenschaftlicher Sucher nach der rechten Form für den rechten Inhalt geblieben. In Landschaften, Portraits, Stilleben und Kompositionen und namentlich fein empfundenen jüdischen Motiven durchkreuzen sich noch mehrere Techniken, über die der sichere Instinkt eines unbeirrbar Emporstrebenden bald zur Entscheidung oder Synthese klangen muß. ~~So wertvoll Applebaums bisherige Arbeiten auch seien, sie ergeben vor allem den zwingenden Eindruck~~ Seine vorherrschende und wohl fruchtbarste Ausdrucksweise ist die realistisch erfaßte Naturerscheinung, die in kräftiger ~~breitflächiger Kom~~ Flächenkomposition zu fein dekorativer Formwirkung gebändigt ist. So wertvoll Applebaums bisherige Arbeiten aber auch seien, sie ergeben vor allem den zwingenden Eindruck, Grundlagen für eine ~~noch viel~~ weit bedeutendere künftige Entwicklung dieses eigenartigen Künstlers zu sein.

Neumann hat in seiner Kunst ein ~~schönes~~ gutes Ziel erreicht, reife ~~die~~ Ausgeglichenheit von Wollen und Können. Er darf auf ein Lebenswerk zurückblicken, daß für das jüdische Kunstschaffen d. Gegwt. einen wertvollen Beitrag bedeutet. In Applebaum begrüßen wir eine freundliche Hoffnung.

(Aus dem Deutschen übersetzt von Dr. Lipman.)

Maurice Applebaum, ein jüdischer Künstler.

Von Dr. Otto Schneid.

Jüdische Kunst ist heute eine Idee von so großer innerer Notwendigkeit, daß bereits eine ganze Gemeinde entstehen konnte, der sie als gegebene Realität gilt. In Wirklichkeit ist sie noch unwirklich, ~~eine Forderung~~ ein Wille, eine Hoffnung, eine Möglichkeit. Es ist eine Verkennung aller geschichtlichen Entwicklung, ein Irrtum, dessen weite Verbreitung nur aus der unzulänglichen künstlerischen Erziehung der jüdischen Öffentlichkeit zu erklären ist, daß ein Künstler, der Jude ist, darum schon ein jüdischer Künstler, daß ~~eine~~ Bevorzugung jüdischer Themen schon jüdische Kunst sei. Aber es gibt einige wenige Gestalten, deren Schaffen, über die thematische Beziehung weit hinausreichend, persönlichstes Erleben einer schicksalhaften historischen Mentalität, sie zu Vorläufern einer jüdischen Kunstentwicklung macht. Eine dieser Wenigen, würdig mit Marc Chagall und Ludwig Meidner zusammen genannt zu werden, ist der Maler Maurice Applebaum.

Sein entbehrungs- und kampfreiches, dem Bewußtsein einer hohen Sendung mit seltener Leidenschaftlichkeit und Ausschließlichkeit hingegebenes Leben begann 1891 im Städtchen Aszczonów bei Warschau. Mit der spezifischen Geistigkeit des ostjüdischen Knaben verband sich im jungen A. früh der Drang zu zeichnerischem und malerischem Ausdruck seiner Erlebnisse, ~~unter denen für den Geist seines späten Schaffens keines so bestimmend war wie~~ und trotz aller äußeren Not wurde er sein eigener Entdecker und erster Lehrer. Rechtzeitig hatte er das Glück, nach England zu gelangen, wo er – in Liverpool und London – nicht nur akademische Durchbildung eines gediegenen technischen Könnens, sondern durch erfolgreiche Ausstellungen, u. a. dank der warmherzigen Teilnahme Max Nordaus, auch jene fruchtbare Anregung fand, die gerade

dem Einsamen nur das Mitempfinden einer wirklich empfänglichen Öffentlichkeit ~~zu~~ geben ~~vermag~~ kann. Nach einer Reise durch Frankreich, dessen Natur u. Kunst in ~~unserem Künstler~~ ihm manchen lebendigen Eindruck hinterlassen haben mag, kehrte A. 1920 nach Polen zurück u. arbeitete da, nur gelegentlich durch Aufträge wie den zur Ausmalung der Bendziner Synagoge hervorgeholt, in tiefer Zurückgezogenheit an der ~~Voller Vervollkommnung~~ ersehnten Vollendung seiner Ausdrucksmittel weiter, bis er erst vor Kurzem in denkwürdigen Kollektivausstellungen eine Künstlerentwicklung von beinahe verwirrendem Reichtum enthüllte.

In der Fülle seiner Motive — Grübleriscken wie rein visuell empfundenen Kompositionen, Porträts, Landschaften, Stillleben — nehmen die jüdischen den ersten Rang ein. Ihre überaus persönliche Verbundenheit mit dem ostjüdischen Milieu, der vollendete Ausdruck der ihm eigenen Seelenhaftigkeit wirken unmittelbar überzeugend, ob es die ekstatische Gruppe „Simchath thora", das düstere „Chazoth", ob es das zerfurchte, gedankenschwere Antlitz des alten „Lastträgers" oder der lebensnahe Einblick in die „Jeschiwah", ob es das ~~ergreifende~~ inbrünstige, mystisch beschwingte „Kolnidrej" oder die groteske Lustigkeit des „Maschalik" sei. Aber nicht das Motiv an sich sei für die Beurteilung eines Künstlers maßgebend, sondern einzig u. allein die persönliche Eigenart, die in dessen Gestaltung zum Ausdruck kommt.

Maurice A. gehört zu denjenigen Malern, denen die akad. Ausbildung nicht schaden konnte; er behielt von ihr nur ihr einzig Positives, sichere Beherrschung des Technischen. Darüber hinaus ist er auch in der geringsten seiner malerischen, zeichnerischen u. graphischen Äußerungen ganz er selbst u. nur dem eigenen künstlerischen Gewissen verantwortlich. Es trieb ihn, von Stufe

von Landschaften im Vordergrund zu fein empfundenen Figuren, Halbfiguren und Einzelköpfen, regt ~~sich~~ tiefes Leben sich in mächtigem schweren Baumschlag, beruhigt sich das abendliche Dorf. Bei allen diesen Schöpfungen empfinden wir eine tiefe Geisterfülltheit; ~~doch nur stellenweise lag die Gefahr eines Abweges ins Literarische vor~~ umso höher müssen wir es unserm Künstler anrechnen, daß die Gefahr eines Abweges ins Literarische ~~nur selten~~ in allen diesen Werken vermieden ist, daß Ausdruck und Erscheinung einander im besten künstlerischen Sinne die Wage halten. Welche ahnungsvolle Tiefe erschließt uns ein ganz und gar nicht genremäßiges, handlungslos stilles Existenzbild wie die „Taubenzüchter", dem ~~Ein~~ für das Auge ein Eindruck von seltener malerischer Reinheit!

Die so erreichte Stufe in der Meisterung der Formprobleme gab Maur. A. in den letzten Monaten die Kraft zu neuen Eroberungen. In Gemälden wie dem „Sabbathlichsegen", einer seltsam ergreifenden Szene in ärmlicher Stube, einer „Badeszene" von stärkster Durchgestaltung der Massen und des Raumes und der „Frau mit grüner Katze" vor einer phantastisch dämonischen Landschaft verbindet er die ihm eigene Durchdringung der Form, die mit einer neuen Farbigkeit, die glühend die Leidenschaft des Künstlers bezeugt, in konsequentem Anstieg den höchsten Aufgaben zuzustreben.

zu Stufe nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten zu suchen, in allen Erreichten nur relative Befriedigung u. den Antrieb zu konsequenter Fortentwicklung zu finden. Seine Frühentwicklung stand noch im Zeichen der größten Tat in der europäischen Malerei des vorigen Jahrhunderts, der impressionistischen Auflösung des Umrisses, des Freilichts, des erscheinungsmäßigen Auftauchens der Gestalten. Das Bedürfnis nach klärender Durchdringung der Form, das für seine Kunst charakteristisch blieb, bewirkte bald eine Festigung der Oberfläche, kräftiges Leben im Umriß, realistische Beobachtung der Einzelheiten u. ihre straffe Zusammenfassung zu einheitlicher Gesamterscheinung. Von dieser empirischen äußeren Form mußte es folgerichtig einen Weg zu einem latenten inneren Formgesetz geben, das, dem naiven Auge verborgen, jenseits aller zufälligen Oberflächenbildung ~~ist unter~~ allen Wölbungen u. Rundungen der Körperwelt erst ihren Sinn gibt. Dieses latente Formgesetz erfaßte A. wie die Kubisten als das Walten eines geometrischen Prinzips in allem ~~Körperlichen~~ Sichtbaren; aber er verweilt nicht bei ausdruckslosen Konstruktionen kristallinischer Gebilde, sondern läßt in den schon genannten Bildern wie in Landschaften, Porträts u. Stillleben unter der ausdrucksgeladenen von ~~tiefen~~ Spannungen erfüllten sichtbaren Oberfläche dieses einmal erlebte unsichtbare Formgesetz ahnen: In Kampf u. Ausgleich eigenwilliger kräftiger Flächen erwächst der Boden oberschlesischen Industriegeländes gleichsam vor den Augen des Betrachters zu landschaftlicher Einheit, ~~formen~~ bilden sich die starken Rhythmen des „Cellospielers" wie der selten ausdrucksvollen, ungemein formenklaren „Frau mit Krug", der bei stärkster Plastik ein wesentlich malerischer Charakter gewahrt ist, konzentriert sich die dekorative Bewegung

Reiches dekoratives Können u. die Beherrschung der Linie, wie sie schon an den Gemälden u. Stynarellen auffällt, macht St. auch zum berufenen Zeichner („Industriebau", „Thorascheibe mit Greisin", zahlreiche Porträts u. Studien). Ein soeben begonnenes Holzschnittwerk zeigt in Blättern wie dem „Wasserträger", „Simchath Tora" u. „Sukoth" das östjüdische Leben in einem neuen monumentalen Sinne.

Von einem Künstler, dessen bisherige Entwicklung ungeachtet aller äußeren Hemmungen, welche Fülle u. doch Einheitlichkeit ~~ist~~ aufweist, dürfen wir gewiß noch weit Größeres erwarten.

Otto Sch[illegible]
Papers

28:6

Die Kunst in unserer Zeit.

Von Dr. Otto Schneid.

Nur wenn das zentrale Problem unserer Zeit - die Intensivierung des Lebens - Inhalt der Ausstellungen wird, finden sie Sinn und Rechtfertigung. Sie müssen Demonstrationen führender Kräfte sein und zu einer Revolutionierung des Denkens führen.

Mies van der Rohe.

Gerade weil es viele Seelen sind, die da streiten, wissen wir, dass es unsere Brust ist, in der der Kampf tobt.

Hans Tietze.

Wer mitlebend und mitleidend im Kunstleben dieser Zeit steht und Alle die guten Willens sind, es zu verstehen, werden einer Tat der Klärung dankbar sein, die, vorbildlich in ihrem Grundgedanken, in Wien von der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst unternommen wurde. An Ausstellungen, die mehr oder minder wichtige Teilgebiete des Kunstschaffens zeigen, fehlt es nicht; in der Ausstellung "Die Kunst in unserer Zeit" (Wien, Künstlerhaus) galt es, ein tiefes Ganzes zu erfassen, ein konzentriertes Bild der modernen Kunst zu geben und das Problem ihrer Rolle im heutigen Gesamtleben aufzuschliessen. Der Urheber, der Leiter und die Seele des Ganzen ist ~~Hofrat Tietze~~ Hofrat T i e t z e , der wie kein Zweiter Erforscher der Vergangenheit sich hingebungsvoll den Nöten und Hoffnungen der Gegenwart verbunden fühlt; den Menschen von heute ihre Kunst zu erschliessen, die ihnen Sinn und Inhalt zu geben vermag und die Künstler selbst zu dem Dienst an unseren grossen Lebenswerten zu ermutigen, ist ein wesentlicher Teil seiner edlen Lebensarbeit.

Dem Bedürfnis nach ordnender Erkenntnis stand ein Chaos problematischen Materials entgegen. In der Zeit vor dem Kriege war die Kunst aufgewühlt und aufwühlend; dennoch waren die Geister deutlich geschieden: die revolutionäre Kunstbewegung strebte laut verkündeten Zielen zu, das Übrige stand losgelöst, bewegte sich rückläufig. Die Tradition des Impressionismus war um 1910 erloschen oder konnte doch nur noch ein schwaches Epigonentum nähren. Erfüllt von der Katastrophenstimmung, in der vielleicht eine Vorahnung des Weltkrieges lag, zertrümmerte ein stürmisches KKünstlergeschlecht die naive Vorstellung von der Welt, gab für geniesserische Ruhe flammende Bewegung, für Betrachtung und Beobachtung Bekenntnis und Vision, setzte Gegenstände in Rhythmen, Dasein in Vorgang um und entdeckte jenseits aller Oberflächenreize ein inneres Formprinzip. Diese grosse künstlerische Willenskundgebung, die 1910/11 das Kunstleben zu erobern beginnt, ist in der ersten, den Hauptsaal füllenden Abteilung (eingerichtet von Grossmann) u.a. an Kokoschka, Mopp, Harta, Boccioni, Metzinger, Marc, Heckel, Nolde und Picasso dargestellt, ein reicher historischer Rückblick in die Frühzeit des Expressionismus, Futurismus und Kubismus.

In der zweiten Abteilung, für die ein Ausschuss mit Buschbeck an der Spitze arbeitete, verlassen wir die eigentliche Kunst und stellen uns auf den Boden des nüchternen, technischen Zeitalters. An Maschinen, Architekturen, Autos, Bühnenbildern, Flugzeugen, Beleuchtungskörpern, Kinderspielzeug, Moden- und Stahlmöbeln, an Originalen und Photographien, unter denen einige von Max Steckel, Kattowitz, stammen, erkennen wir ein gleichartiges Formempfinden unserer Zeit, das am eindrucksvollsten an solchen Gebilden wird, an denen sich aus der Z w e c k e r f ü l l u n g allein die an sich nicht gesuchte Form ergeben hat. Einem Jugendstilzimmer von 1900 ist ein Zimmer von 1930

gegenübergestellt, ein Raum von schlichter, klarer Wohnlichkeit, in dem ein Gemälde des puristischen Malers Amédée Ozenfant hängt.

Ausgesprochen kunstpädagogisch ist die dritte Abteilung (zusammengestellt von Blauensteiner), in der thematisch gleiche graphische Blätter dreier Generationen: 1900, 1910 und 1930 einander gegenübergestellt sind. Suchten die impressionistischen empfindenden Graphiker bei weicher Gesamtbehandlung geniesserisch an ruhigen Erscheinungen Reize, die oft sentimental anmuten, so suchte die seelisch tief bewegte Generation der Expressionisten einer leidenschaftlichen Dynamik in nervösen Rhythmen unmittelbare Ausdruckskraft zu geben. In der Zeit nach dem Kriege entsteht die heutige Auffassung, die dem Gegenstand plastische Klarheit und Eindeutigkeit wiedergibt, zumeist mit merklicher Reduzierung der seelischen Intensität. Etwa ein Strassenbild von Skarbina, eines von Meidner und eines von Holtz, aber auch die Blätter aus verschiedenen Zeiten desselben Künstlers (Picasso), Jungnickel) veranschaulichen die Gegensätze.

Wie die tiefe soziale Problematik und die grossen sozialen Gedanken nach unsentimentalem, teils sachlich-kühlem, teils menschlich erschütterndem Ausdruck in der jüngsten Kunst ringen, zeigen uns Künstler wie George Groß, Käthe Kollwitz, Masereel, Fried, Ehmsen, Schatz und Neuschul in der (von Zaloscer angeordneten) 4. Abteilung.

Die fünfte (organisiert von Novotny) lässt uns die heutige Erfassung und Gestaltung der Umwelt durch den Künstler erkennen. In der menschlichen Gestalt, in der Landschaft und im Stilleben gilt im Gegensatz zu dem übermächtigen Ausdrucksbedürfnis der Vorkriegszeit ein sachliches Eingehen auf den Gegenstand, festere Plastizität und eine gewisse Beruhigung. Die "Neue Sachlichkeit" eines Kanoldt und Schrimpf oder die andersartige von Utrillo ist wohl charakteristisch, aber auch

Gegenströmungen, die glücklicherweise noch nicht mit Schlagworten belastet sind, werden an den Menschen von Hofer, Floch, Lerch, Dufresne, Salvendy und dem neuen Schmitt-Rottluff deutlich, an den Landschaften von Vlaminck, Kitt, Böckl, Faistauer, Huber und Tischler und nicht minder an Stilleben, wie denen von Nauen und Pauser.

In der letzten Abteilung (Schneid) waren die heikelsten Probleme zu lösen. Es war zu zeigen, dass wir im Maschinenzeitalter doch nicht ganz seelenarm und ohne alles tiefere Ahnungsvermögen dastehen, dass die heutige Kunst auch hinter den empirischen Erscheinungen Wesentliches fühlt unf fühlen lässt und ihre uralte Sendung, Lebensdeutung zu geben, nicht verloren oder doch wiedergefunden hat. Die dämonisch-zaubrische Vision eines Schmitt-Rottluff, die zart innige Stimmung Flochs erschliessen uns tiefe seelische Möglichkeiten der Landschaft, ein wie unirdisches Menschengesicht von Dobrowsky, ein seltsam urweltliches Tierbild von Zülow, Sedlaček, der uns mit leisem Grauen anrührt, ein musikähnliches Traumbild der Funke und ein Zyklus unvergleichlicher Federzeichnungen von Kubin zum Buch Daniel steigern unsere Vorstellungswelt über die ordinäre Wirklichkeit hinaus, ein Scherenschnitt von Getrud Willner-Kattowitz enthüllt uns innige Menschlichkeit, verwandt den malerisch feinen Bekenntnissen der in Indien gestorbenen inbrünstig frommen Zirner. Ein grüblerisch-symbolischer Charakter, Geladenheit mit Bedeutungsvorstellungen ist an Wagners Aquarellen unverkennbar, und Barlach, der grosse Ekstatiker, erschüttert uns durch jeden Strich seiner übermächtigen Hölzschnitte. Zwei Bilder Merkels jedoch "Der Mann und das Werk" und ein "Akt in Landschaft" können ihr abgründig-mystisches Wesen erst tiefer Einfühlung offenbaren; wir müssen ungleich mehr ahnen, als wir dargestellt sehen können. Vollends treten wir bei Chagall, Kandinsky und Klee in eine Traum- und Zauber-

sphäre ein. Der russisch-jüdische Mystiker entzückt uns durch die so unbefangene Hingabe an eine Welt reiner Phantasie, in der nichts so phantastisch ist, wie die Wirklichkeit. Kandinsky abstrahiert von der gegenständlichen Welt in Gebilden aus Mathematik und Poesie und in der unsäglich innigen, stillen und reinen Kunst Klees löst sich der Ernst des Lebens in ein erhabenes Spiel mit den letzten Dingen auf.

ALBRECHT DÜRER UND DIE WIRTSCHAFTSVERHÄLTNISSE SEINER ZEIT.

Von Kunsthistoriker Dr. Otto Schneid.

Das allgemeine Rekordfieber unserer Zeit hat nun auch den Kunstmarkt gründlich ergriffen. Vor einigen Wochen ging die immerhin einiges Aufsehen erregende Nachricht durch die Zeitungen, dass ein Amerikaner bei einer Leipziger Versteigerung einen Abzug von Dürers Kupferstich „Adam und Eva" um den Preis von 42.000 Mark erworben habe. Hätte die bisherige Kunstgeschichtsschreibung nicht den Fehler begangen, die wirtschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge und Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens zu vernachlässigen, so wüsste man heute zu beurteilen, welch ungeheure Wertsteigerung ein derartiger Kaufpreis bedeutet. Man würde aber auch ermessen können, welchen wirtschaftlichen Hemmungen die deutsche Kunst gerade in der Zeit ihrer höchsten Blüte, im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, zu begegnen hatte.

Namentlich Albrecht Dürers Tagebücher und Briefe sind eine reiche Fundgrube für das Studium der sozialen Enge und der kleinlichen Verhältnisse, von denen die deutschen Künstler der Blütezeit umgeben waren. Italien ernährte gleichzeitig hunderte Künstler reichlich und umgab etliche mit unerhörtem Glanz und Ansehen. Dürer war es nur allzu kurz gegönnt, an der Freiheit und Grosszügigkeit des italienischen Kunstlebens teilzunehmen. Vor der Rückkehr in die Heimat richtet er in dem denkwürdigen, am 13. Okt. 1506 in Venedig geschriebenen Briefe an Pirkheimer gegen seine Zeit und sein Volk den unauslöschlichen Vorwurf, den die lebende Nachwelt zwar an ihm, aber noch lange nicht an ihrem eigenen Künstlertum gutgemacht hat: „O, wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!"

Wenn wir heute als den gewaltigsten Maler Deutschlands Mathias Grünewald ansehen, in Dürers Schaffen jedoch weit mehr als sein malerisches sein z e i c h n e r i s c h - g r a p h i s c h e s Werk schätzen, das durch die in Lemberg entdeckten Schätze jetzt →

[illegible] wir bisher dank der Einseitigkeit der üblichen Kunstgeschichtsschreibung, dass Dürers Entwicklung zum Graphiker nicht allein rein künstlerischen Gründen zuzuschreiben ist, sondern zum guten Teil von wirtschaftlichen Ursachen bestimmt war, Das M a l e n war der teuern Farbstoffe wegen und ebenso wegen der langen Arbeitszeit k o s t s p i e l i g und musste naturgemäss den Künstler in schwer fühlbare A b h ä n g i g k e i t vom B e s t e l l e r und Abnehmer bringen. 1 Pfund Ultramarin kostete zur Zeit Dürers nicht weniger als 100 Gulden, das sind 2000 Mark heutiger Währung! Wiederholt finden sich in seinen Briefen Klagen über den schlechten Ertrag der Malerei, besonders mit Bezug auf die frühen Gemälde, Für die „Tafel der Deutschen" (das „Rosenkranzfest"), an der er 5 Monate gearbeitet hat, erhielt er nur 110 rheinische Gulden (2200 Mark)und bemerkt, er „könnte wohl 200 Dukaten (5000 Mark) in der Zeit gewonnen haben", was sich offenbar auf den Ertrag graphischer Arbeiten bezieht. Ein monatelanges beschämendes Feilschen mit dem Bestellern geht um den berühmten, später durch Feuer verunglückten Heller-Altar los, für den Dürer nach einem Jahr Arbeit und 24 Gulden Selbstkosten nicht mehr als den ausbedungenen Preis von 200 Gulden (4000 Mark) erhält. An Heller schreibt er: „Wenn ich es Euch nicht zu besonderem Gefallen täte, würde ich nie mehr etwas V e r d i n g t e s machen, denn ich versäume Besseres dadurch." und beendet den leidigen Briefwechsel am 26. Aug. 1509 mit dem ausdrücklichen Entschluss: „Darum will ich meines Stechens warten und hätte ich es bisher getan, so würde ich auf den heutigen Tag um 100 Gulden reicher sein."

Ein Mehrverdienst von 100 Gulden in einem Jahr ist für Dürers Verhältnisse wohl ein ansehnlicher Betrag, der uns aber zu keinem falschen Bild von seinem Einkommen durch graphische Arbeiten verleiten darf. Zwar schuf Dürer über 100 Stiche und mehr als 150 Holzschnitte, von deren meisten er etliche hundert Abzüge im Selbstverlag herstellte, verkaufte, tauschte und verschenkte. Aber man sehe und staune, wie gering die Preise waren, über die wir durch Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise (Juli 1520-Juli1521) genau unterrichtet sind; sie waren in der Hauptsache vom Format bestimmt, wobei Kupferstiche

etwas höher bewertet wurden als Holzschnitte. So verkaufte der Künstler, nicht etwa als junger Anfänger, sondern im 50. Lebensjahr, auf der Höhe seines Ruhmes, an Sebald Fischer in Antwerpen folgende Blätter:

16 mal die (aus 37 Blättern bestehende) Kleine Holzschnitt-Passion a 4 Gulden:	etwa 2 Mark pro Blatt.
32 „Grosse Bücher"(Apokalypse, Grosse Holzschnittpassion und Marienleben a 8 Gulden:	„ 10 „ „ „
6 mal die (aus 16 Blättern bestehende) Kupferstich-Passion a 3 Gulden:	„ 4 „ „ „
60 Halbbogen um zusammen 3 Gulden:	„ 1 „ „ „
236 Viertelbogen um zus. 5·25 Gulden:	„ 1/2 „ „ „
8 Ganzbogen um zus. 1 Gulden:	1 2·50 „ „ „

Andere Verkäufe bringen aber noch weit merkwürdigere Ergebnisse. So verkauft er ein anderes Mal die ganze Grosse Holzschnittpassion (16 Blätter) um den Preis von 9·60 Mark heutiger Währung statt um 10 Mark pro Blatt. Dem Goldschmidt Jan von Brüssel gibt er für einen Ring mit 6 Steinchen im Werte von 7 Gulden(140 Mark) sein gesamtes Kupferstichwerk. Ein Verkauf von 460 verschiedenen Blättern bringt nur den Ertrag von 8 Gulden, durchschnittlich somit 35 Pfennig pro Blatt. Beredter aber als die Sprache dieser Zahlen ist die Aufzählung einiger seltsamer Sachwerte, für die der Meister einem Lazarus von Ravensburg die drei „Grossen Bücher", zusammen also 48 Blätter grössten Formats gibt:

1 grosse Fischschuppe,
5 Schneckengehäuse,
4 Silbermedaillen,
5 Kupfermedaillen,
4 Rohrpfeile,
2 weisse Korallen.

Solche Bewertung seiner Kunst liess Dürer zwar nicht gerade Armut leiden, aber wie wir aus zahlreichen Urkunden wissen, kam er über die Besitzverhältnisse des Kleinbürgers nie hinaus, musste sein Lebtag rechnen und sich selbst die kleinste Ausgabe gründlich überlegen. Ausser dieser Tatsache gibt es noch manches, was zu schwerer Anklage gegen Dürers Zeitgenossen wird, gewiss aber auch manche versöhnenden Züge. Kein einsichtiger Kenner wird die künstlerisch

greuelvollen Aufträge des Kaisers Maximilian wie die papierene „Ehrenpforte" und den papierenen „Triumphwagen", Holzschnitt-Ungetüme, an denen leider auch Dürer mitarbeitete, heute noch als Förderung ansehen, obwohl dem Kaiser, der Dürer seit 1515 jährlich 100 Gulden auszahlen liess, ein gewisser guter Wille nicht abgesprochen werden kann. Besonders verständnislos und schäbig benahm sich dessen Tochter, die niederländische Statthalterin Margarethe von Österreich. Dürer schenkte ihr u. a. sämtliche Holzschnitte und Kupferstiche, ohne dass diese Dame ein solches Geschenk auch nur eines Dankeswortes für wert befunden hätte, ja ein von dem unvergleichlichen Zeichner gezeichnetes Bildnis ihres Vaters nahm sie nicht einmal geschenkt. Hingegen finden sich in Dürers Schriften etliche Hinweise auf Verständnis in den untern Schichten der Bevölkerung, es kam sogar vor, dass Knechte seine graphischen Blätter gewöhnlicher Entlohnung vorzogen. Es läge vielleicht nahe, dieses glückliche Verhalten gerade des einfachen Mannes allein auf volkstümliche Stoffwahl des Künstlers zurückzuführen und damit auch eine sehr wunde Stelle im Kunstleben unserer Zeit zu erklären. Aber Dürers „Melancholie", schon von der Mitwelt als grosses Kunstwerk angesehen und zum Gemeingut der Nachwelt geworden, war und ist von der Vorstellungswelt des Kunstspiessers nicht weniger entfernt als das Unverstandene und Vereinsamte in der Kunst der Gegenwart. Wie die sozialen Gegensätze zur Zeit Dürers geringer waren als heute, so standen auch Künstler und Publikum einander eben näher und es lag an beiden. Die Graphik war das fruchtbare Mittel, den Gedanken, die in den Besten verkörpert waren, zu allen Schichten der Bevölkerung den Weg zu bahnen.und die wirtschaftlichen Verhältnisse stellen sich, aus der Entfernung von Jahrhunderten gesehen, als unmittelbar hemmende, mittelbar aber auch fördernde Kräfte dar. Es fragt sich nur, ob die Leiden und Freuden der modernen Kunst wirtschaftsgeschichtlich einfach die Wiederholung des alten Prozesses sind oder ob wir ganz neuen Entwicklungen entgegengehen.

Beurteilung nach Themen:
Unruhe – Kirchenkünstler
Sehnsucht
Drehungsmotiv – Tatlein
Sixtinadecke:
Weltschöpfung – Raumbildung
Doppelgestalt – Demiourgos?
Adam schuldlos – der böse Schöpfer

Signatur: Jonas

I: Objektiv u. tendenziös.

II: Gibt es eine tendenzlose Kunst?
Historische Revue der „reinen Kunst".
Es gibt absolute bewußt u. unbewußt tendenziöse K.
Dürer-Reform. M.A. Barock-Gegenform.
Velazquez Maraunentyp.

III: „Tendenzlose" K. (Impress.) u. ihre ~~historisch~~ (objektiv) konservative Funktion.

IV. Die künstl. Rolle d. Reaktion, d. off. (Rethel) u. d. verschleierten.
Ihr unmittelb. od. mittelbar retrospektiver Charakter. Rethel u. Daumier.

V. Die Aufwärtsbewegg. d. unterdrckt. Klss. u. d. kstl. Höherentw.,
" Reaktion u. d. kstl. Rückentwicklung.

VI. ?.

Camposanto Pisa

VI. Das Kollektivgesetz begegnet scheinbaren Gegenbeisp. an einz. Persönlktn.: 1.) Cés. 2.) Courbet-Meunier.

VII. Der marxistische Standpunkt.

VIII. Die klaren Verhlt. i. d. Arch.

Rafael: Julius II.
Tizian: Paul III
Mat.
Giorgione der Zeitferne.

Dürer Apokal.

Breughel

Barock — Poussin Rembrandt
Ruysdeal Hobbema
Bernini Rubens
Rigaud

Rolle des Klassz.

Rokoko: Kunst f. eine aristo. Gesllft., die nur Massprpg. nicht mehr d. Mühe f. wt. fdt. u. nur noch selbst unthlt. wd. will.

Stil d. frz. Rev., vorbtt. dch. „Louis XVI"; u. Empire.

Die Architekturverlegenheit d. 19. Jh. gleichz. m. d. Bewußtwd. d. Proletariats u. dess. Anteil a. d. mod. Arch.

DAS PROBLEM DER TENDENZKUNST.

OBJEKTIVITÄT.

Als axiomatisch-deduktiver Ausgangspunkt ~~Voraussetzung~~ für eine empirisch-induktive Betrachtung ~~Untersuchung~~ unseres Problems brauchen wir zunächst einen gesicherten ~~Definition des~~ Begriff ~~Was ist Objektivität?~~ der Objektivität: Sie ist die Richtung der Wahrnehmung u. Urteilsbildung nach einem Objekt hin, das Bestreben, dessen Beschaffenheit an sich zu erkennen. Objektivität ist also ein Bestreben u. das schließt schon ein, daß es nie völlig erreichbar ist. Denn das Medium, durch welches die Wahrnehmung ~~u. Urteils~~ der Objekte u. die Urteilsbildung über sie erfolgt, ist notwendig immer das wahrnehmende u. urteilsbildende Subjekt. ~~selbst~~ Praktisch psychologisch bedeutet das, daß unser Urteil über die Dinge nicht nur von diesen selbst bestimmt wird, sondern auch von unserer teils ererbten, teils erworbenen Eigenart, unseren kollektiven u. individuellen Interessen. Das wissenschaftliche Denken unterscheidet sich vom naiven Verhalten durch ~~das Bestre den Willen zur~~ das Streben nach Erkenntnis der Objekte an sich, also durch Objektivität, hat aber mit diesem den notwendig tendenziösen Charakter gemeinsam, was ~~im Sinne~~ nach der obigen einschränkenden Definition ~~des Begriffes~~ der Objektivität keinen Widerspruch bildet.

Es ist gut, sich das gerade für eine Untersuchung über das Wesen der Tendenzkunst vor Augen zu halten, sich also erst der eigenen Ambivalenz im Verhalten zu Dingen bewußt zu werden, die eben durch solche Ambivalenz gekennzeichnet sind.

DIE KONVENTIONELLE VORSTELLUNG VOM TENDENZIÖSEN.

Als tendenziös pflegen wir ein Kunstwerk zu bezeichnen, wenn ~~in ihm~~ es eine Stellungnahme des Künstlers zu aktuellen, also vor

allem gesellschaftlichen u. politischen Fragen ~~o~~ mehr oder minder deutlich zum Ausdruck bringt. Als reine Kunst, also als tendenzlose Kunst ~~hingegen~~ gilt hingegen diejenige, die schon durch die Wahl des Gegenstandes wie auch durch seine Behandlung allen die Mehrzahl der Menschen bewegenden Tagesfragen entrückt erscheint. Die bürgerliche Erziehung fördert die Auffassung, die in fast allen Werken der Vergangenheit Beispiele tendenzloser Kunst, ~~erblickt~~ ~~im der~~ neueren Kunstschaffen aber desto mehr Tendenz erblickt, je mehr es sich der Gegenwart nähert. Freilich weist die bürgerliche Betrachtungsweise auch der neueren Kunst gegenüber eine klare Differenzierung auf. Als politisch u. somit tendenziös gilt nur ~~die~~ ein oppositionelles Verhalten zu den bestehenden Machtverhältnissen u. dem bestehenden Gesellschaftszustand, ~~während~~ die Bejahung oder Verherrlichung der geltenden politischen u. sozialen Werte wird jedoch ~~nicht~~ als politisch ~~Verhalten~~ u. daher nicht als tendenziös angesehen. ~~wird~~

Während sich eine Auseinandersetzung mit diesem Standpunkt erübrigt, müßte die „reine Kunst" der Vergangenheit einmal näher betrachtet werden. Ist es heute schon ~~sicher~~ allgemein klar, daß der Jägermensch der ältern Steinzeit ~~seine~~ die herrlichen Jagdtiere an die Wände seiner Höhlen malte, weil er sich den Zusammenhang zwischen den Geschehnissen als magisch vorstellte — wie die spätere religiöse Gesinnung ~~dass~~ diesen teleologisch u. die naturwissenschaftliche Auffassung ihn ~~als~~ kausal deutete — u. weil er durch die Darstellung ~~das~~ Macht über das Dargestellte

und somit vermehrtes Jagdglück zu erlangen suchte, ~~so wären~~ die Tendenzen ~~etwa~~ in der Kunst der jüngeren Steinzeit ~~es solche noch eingehend zu untersuchen~~ so gehört es noch zu den Aufgaben der Urgeschichtsforschung, auch ~~in der~~ die Kunst der jüngeren Steinzeit auf ihren Tendenzcharakter hin zu untersuchen. Immerhin darf schon jetzt angenommen werden, daß die neolithische Ornamentik, die man teils technisch, teils aus dem „Spieltrieb", zum Teil auch aus komplizierteren psychischen Motiven erklärt, nicht minder auch als magische Symbolik zu verstehen ist, mit dem bestimmten Zweck, dem Künstler, vielleicht gar auch schon dem Auftraggeber zu einer Vermehrung seiner Macht zu verhelfen, seinen Besitz zu vergrößern und ~~und~~ seine Feinde zu schädigen; auch die frühesten festen Grabstätten, die berühmten Anfänge des religiösen Empfindens und der Pietät, dürften eher als Gefängnis für die gefürchteten Toten gedacht gewesen sein. In der Kultur der großen ägyptischen, mesopotamischen und persischen Despotien tritt die Kunst als mehr oder minder willige Sklavin der Macht ~~teils~~ neben die Religion, zum Teil auch noch unter diese. Architektur, Skulptur und Malerei dienen ~~dem~~ der Repräsentation ~~Wiedergabe~~ und der Verherrlichung der irdischen und der mit ihnen verbündeten göttlichen Herrscher. Allerdings lassen sich schon jetzt neben der höfischen und sakralen Kunst auch zumindest

Ansätze einer volkstümlichen Kunstübung feststellen, die sich z. B. im alten Ägypten ~~als~~ von den streng stilisierten erdenfernen Gebilden des höfisch-sakralen Schaffens recht deutlich als volkstümlich-naturalistische Richtung differenzieren. Auch im byzantinischen ist im Zarenreiche habe später die ~~di~~ Fürsten des Himmels ist die der Erde ~~eine~~ Verherrlichung ~~Darstellung~~ im gleichen Stil gefunden, durch äußerste Stilisierung der Ähnlichkeit mit Menschenwesen entrückt, unnahbar, nur unterwürfigste Anbetung fordernd. Wie ~~Um wieviel~~ intim aber verkehrt der Mensch — soweit er ~~nicht~~ nicht Sklave ist — mit den Göttern in der antiken Republik ist wird der Hintergrund der kleinen republikanischen Stadtstaaten an der edlen Selbstverwirklichung ~~in der~~ des griechischen Menschen in den Idealgestalten des Phidias nicht deutlich genug? Freilich verschwindet der griechische Idealstil mit seinem republikanischen Lebensboden, ~~sofort~~ um seit Alexander dem Großen wieder dem Repräsentationsbedürfnis ist Verewigungsbedürfnis von ~~Herrschern~~ Monarchen leidenschaftlich zu dienen; diese Leidenschaft führt diesmal jedoch nicht zu naturferner Stilisierung, sondern unter andern Voraussetzungen zu einem eher überbetonten Naturalismus. V[1] Als oppositionelle Erscheinung ~~steht~~ treten der ~~Gesamtkunst~~ monarchistischen Kunst des ~~Hellenistischen Jahrhunderte~~ Hellenismus gelegentlich archaistische Neigungen gegenüber, in denen ~~zweifelhaft~~ unverkennbar die Sehnsucht nach dem

goldenen (republikanischen) Zeitalter zur Geltung kommt. Die rohere Herrenkunst des römischen Imperialismus erscheint hingegen bei näherem Hinsehen eher als Dienst am Geltungsbedürfnis von Parvenus. Wie diese Klasse stets alle verfügbaren Talente zur Niederhaltung der Unterdrückten aufbieten muß, so erliegt schließlich ihr geistiger Überbau einer aus dem politisch niedergeworfenen Palästina herkommenden konspirativen Bewegung von Proleten, ~~die aus~~ dem Christentum. Während die stolzen Baudenkmäler der herrschenden Klasse, ihre Paläste, Thermen u. Tempel die höchste Pracht entfalten, stammelt die Kunst der Unterdrückten unterirdisch, doch dafür umso eindringlicher, ihre ersten Verkündigungen, die in ihrer künstlerischen Armut geradezu eindeutig als Dokumente einer leidenschaftlichen Propaganda wirken. ~~Der~~

Das Mittelalter.

Der Wandlungsprozeß der Idee des Christentums zur organisierten Kirche ~~mit~~ bleibt das klassische Beispiel für den Funktionswechsel vom ~~Unterdrückten~~ Verfolgten zum Verfolger. ~~Die~~ Die revolutionäre Propaganda von unten wird nun als Kirchenkunst zur konservativen und nach Machtvermehrung dürstenden Propaganda von oben, die, soweit sie defensive Ziele verfolgt, dem Vernichtungskampf gegen das Ketzertum dient, dieser der Zeit u. ihren Möglichkeiten entsprechenden Ausdrucksform sozialer Empörung. Neben die eigentliche Kirchenkunst tritt die der Klöster als ~~—~~ nahezu parallele, aber nicht völlig kongruente Erscheinung. Denn in ihr dominiert nicht der unmittelbar machtpolitische Wille zur physischen Beherrschung organisierter Massen; in ihrem mehr nach innen gekehrten

Kampf kommt sie gleichsam der „reinen Kunst" um einen Grad näher. Es ist gewiß kein Zufall, daß die Kirche, solange sie Europa noch nicht ganz u. gar erobert hatte, in ihrem „romanischen" Stil eine burgenartige Bauweise entwickelte, um erst auf der Höhe ihrer Macht zu der weitaus geistigeren „gotischen" ~~Architektur~~ Baukunst überzugehen. Der umfangreichen Literatur über ihre technische u. psychologische Herkunft ist kaum noch etwas hinzuzufügen; nur daß beide Erklärungsweisen ~~unbeschadet ihrer Richtigkeit~~ unzulänglich sind. Das Feudalsystem setzte an die oberste Spitze ~~über~~ der Weltordnung Gott, der die Welt seinem Sohne ~~x~~ zum Leben gegeben hatte und dieser hatte sie für das Weltalter bis zu seiner Wiederkehr dem Papst in Rom überantwortet, der Teile seiner Macht bestätigend und duldend ~~einerseits~~ Kaisern und Königen, anderseits auch den ihm unmittelbar untergeordneten Kirchenfürsten überlassen hatte. Von den weltlichen Herrschern gingen ~~wieder~~ Teile der Macht als Lehen an niedere, zum Teil auch wieder geistliche Landesfürsten über, von diesen an den kleinen Adel ~~einerseits, an die~~ und die Städte, ~~anderseits, über~~ welche über die leibeigenen Bauern einerseits, die tributpflichtigen Bürger und Arbeiter anderseits herrschten. So ~~produzierten~~ mußte die Masse der Proletarier von Stadt u. Land die Wirtschaftsgüter für ~~die~~ ihre Herren in dem beglückenden Gefühl produzieren, daß ihre Arbeit in logischer Folge immer höheren Instanzen und schließlich Gott selbst diente. War das ganze Mittelalter auch von Kämpfen zwischen allen diesen Herrschenden u. Beherrschten innerhalb des Systems u. ~~auch~~ gegen

das System erfüllt, so gelang es diesem doch, einen in seiner Art ~~über~~ höchst vollkommenen Ausdruck zu finden; konnte die Idee der allumfassenden Über- u. Unterordnung, der von ~~ob~~ einer obersten Spitze bis zum breiten Fundament absteigenden Macht u. der ebenso vom Fundament zur Spitze emporsteigenden Wirtschaftskräfte, also der soziale Vertikalismus, eine konsequentere Verewigung finden als in der gotischen Architektur?

Gewiß weist auch die Kunst des Mittelalters oppositionelle, ja revolutionäre Einzelzüge auf, deren Gesamtdarstellung eine spannende Kunstgeschichte für sich ergeben würde. aber im Ganzen genommen war die Riesenleistung der ~~großen~~ den mittelalterlichen Mächten untertanen anonymen Kollektivpersönlichkeit von Künstlern und Arbeitern ein einziger hymnischer Leitartikel für die feudalistisch-theokratische Staatsidee. Diese Dienerrolle der Kunst verliert in der „Renaissance" nur an Eindeutigkeit u. Geschlossenheit, da das durch die wirtschaftsgeschichtliche Vorwärtsbewegung der Gesellschaft ermöglichte Hervortreten großer Individuen ~~von~~ ~~neben~~ einen deutlichen Gegensatz zwischen den dem Papsttum und den kleineren Herrschern gänzlich ergebenen Talenten ~~vom Typus Raffaels~~ und einzelnen eigenwilligen Geistern ~~scheidet~~ bewirkt, durch deren ~~Wirken~~ Haltung die Einheitsfront der Propaganda für die geistlichen u. weltlichen Mächte gesprengt ist. ~~Zeitabgewandte Künstler wie Giorgione, denen die innere Abneigung gegen das Bestehende, aber nicht die Berufung und die Kraft zu kämpferischem Schaffen gegeben ist, entziehen sich einer Verbindung mit der Macht in ihrer subtil persönlichen Weise; aber die größte u. zugleich auch problematischste Gestalt in diesem Drama ist Michelangelo.~~

Das extreme Beispiel, zugleich auch der höchste Glanzpunkt der einen Richtung ist die Kunst Rafaels. War sein reiches Talent durch Jahrhunderte als Inbegriff künstlerischer Genialität verehrt worden, so wird sein Ruhm im Lichte der neueren Forschung immer blasser. Die Prüfung aller seiner Werke auf ihre Herkunft schränkt den selbständigen Anteil an seiner Leistung immer mehr ein & zeigt nun schon deutlich genug eine durch & durch eklektische, im Aneignen & Verbinden, Ausgleichen & Läutern bewunderuswerte Begabung. ~~Der seine religiösen~~ Dem anschmiegsamen Intellekt, der in der Übernahme künstlerischer Werte so ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ kultiviert war & in der Wahl seiner Vorbilder folgerichtig immer höher stieg, entsprach auch ein Charakter, der die Wünsche der Auftraggeber restlos verstand & sie in restloser Einfühlung & Identifizierung erfüllte. In seiner religiösen Malerei wußte er das, was die Kirche wollte, begehrenswerter darzustellen als seine Vorgänger; die sinnlichen Freuden, die seine Kunst bot, kamen den gesteigerten Bedürfnissen & den erweiterten Möglichkeiten des päpstlichen Hofes seiner Zeit feinfühlig entgegen; an Verherrlichung des Papsttums ~~& namentlich der Person Julius~~ übertraf er alles, was dafür ~~solche Zwecke~~ jemals aufgeboten worden war. ~~[illegible]~~ Darstellungen aus dem Leben historischer Päpste erhalten die Porträtzüge des regierenden & eine krasserer ~~Unwahrheit~~ ~~als [illegible]~~ Widerspruch zu ~~wohlbekannter~~ beglaubigter Wahrheit als

sein Bildnis Julius II. in den Uffizien als mild gütiger Großpapa ist kaum noch denkbar. ~~Auch~~ So wird es verständlich, daß Rafael zum Lieblingsmaler nicht allein des Vatikans, sondern auch aller von diesem abhängigen gesellschaftlichen und geistigen Mächte würde, ~~die~~ welche die kunstgeschichtliche Urteilsbildung in dem bekannten Sinne bestimmten. Auch Tizian war ein großer Fürstengünstling. Aber es gibt von ihm ein einziges und auch einzigartiges Dokument eines geradezu rebellisch kritischen Verhaltens, das ist sein Porträt Pauls III. mit seinen beiden Neffen Alessandro und Ottavio Farnese in Neapel; ~~[illegible]~~ Tückisch und gefährlich sitzt der ~~[illegible]~~ gekrümmte Alte ~~da~~ zwischen den Nepoten, deren einer regungslos lauernd hinter ihm steht, während sich ihm der andere kniewelchen und unterwürfigen Gangs ~~da~~ genähert hat; die giftige Atmosphäre zwischen den drei Menschen ~~macht~~ betont Tizian durch einen von schweren Vorhängen erdrückten atembeengenden Raum, ~~noch unerträglicher,~~ ähnlich wie in dem unerträglichen Bildraum der später ~~in der~~ Münchener Dornenkrönung.

1/ Das Fürstenporträt macht den Künstlern ~~nebst~~ (neben der überlieferten) Idealisierung ~~auch~~ und Heroisierung auch scharfe Individualierung zur Pflicht und mittelbar ~~auch~~ zur allgemein betätigten Neigung. ~~Die~~ Vor allem aber werden die Götter selbst nicht mehr ~~[illegible]~~ in der vertrauten Weise als edle und menschennahe Wesen, sondern als furchtbare Mächte dargestellt, die Jedem, der sich gegen sie zu erheben wagt, schonungslose Vernichtung bereiten. Der politische Sinn (solcher Szenen) der Niederwerfung und Zerschmetterung irdischer ~~[illegible] (Pergamon)~~ Wesen, die ~~[illegible]~~ gegen die Himmlischen zu rebellieren wagten (Pergamon) oder ~~auch nur der Durchsetzung ihres Willens~~ der Verwirklichung ihrer Pläne auch nur hinderlich sind (Laokoon), ist umso klarer, als ähnliche Warnungen uns auch später als künstlerisches Rüstzeug des Absolutismus wiederholt begegnen. Unter den reichen Kampfmitteln für Kasteninteressen in der Kunst Indiens fällt ~~[illegible]~~ das Hochrelief des monolithen Kailasatempels in Elura (8. Jahrhundert) auf, das die vergebliche Mühe des Dämons Ravana zeigt, von unten her den Berg zu erschüttern, auf welchem ~~das Gotter~~ der Gott Schiwa mit seiner Gattin Paravati in unstörbarer Ruhe thront; die Analogie mit den hellenistischen Beispielen erklärt sich aus der Gleichartigkeit der politischen Hintergründe.

2/ [illegible] Pisa.

Gewiß ging Lenin in seiner genialen Vereinfachung des Problems sachlich zu weit, als er von der Kunst forderte, ausschließlich für die Sache des Proletariats zu kämpfen. Aber es muß allen den zeitfernen Künstlern dieser Zeit mit Entschiedenheit gesagt werden, daß sie sich einer Begünstigung der Finsternis schuldig machen, indem sie mit ihrem Lichte abseits stehen; denn nicht allein der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben, sondern auch ihr konkretes Heil.

DIE FRAGE DES KÜNSTLERISCHEN WERTES.

Von Dr.Otto Schneid.

Vorbemerkung.

Die freundliche Aufforderung zu einem Gutachten über die künstlerischen Qualitäten des ~~Jüdischen Volks~~Bialik-hauses in Bielsko ist mir ein willkommener Anlass, um die Öffentlichkeit über Irrtümer aufzuklären und zu einigen prinzipiellen und aktuellen Fragen Stellung zu nehmen.

Vom Wesen der Architektur.

1. Die Architektur schafft Zweckgebilde, deren beste und bedeutendste über die blosse Zweckerfüllung hinaus auch dem ästhetischen Bedürfnis der Menschen Ausdruck und Befriedigung geben. Jedes Zeitalter bringt aus seinen spezifischen Bedürfnissen besondere Bauformen hervor, welche die Nachwelt als „Stil" bezeichnet. Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die tiefste Verfallszeit der Architektur, war unfähig, aus sich heraus eigene Bauformen zu bilden und errichtete daher „Stilbauten", Nachahmungen der Baukunst früherer Jahrhunderte. Da Architektur jedoch der Ausdruck eines bestimmten ~~Zeitgeistes~~ Zeitgeistes ist, hat ein Stilbau mit Architektur nichts zu tun. Erst das 20.Jahrhundert hat, unterbrochen durch den Krieg und andere schlimme Rückfälle, die Baukunst der schöpferischen Vergangenheit durch eigenes Schaffen fortzusetzen begonnen.

2. Was ist ein Gebäude? Es umschliesst entweder einen einzigen Raum oder in den meisten Fällen ein Gefüge aus mehreren Räumen über einem Grundriss. Dieser ergibt sich aus der Eigenheit des Geländes einerseits, aus dem Zweck des Baues anderseits. Wie die Räume und ihr Verhältnis untereinander eine logische Funktion des Grundrisses sein sollen, so sollen sie selbst auch im Äusseren des Baues, in der „Fassade", logisch zum Ausdruck kommen. Die Fassade ist also eine Funktion der Raumverhältnisse, diese sind eine

Funktion des Grundrisses. Das sind keine neuen Enthüllungen, sondern allgemein bekannte Grundbegriffe.

3. Die Baukunst vergangener Zeiten hat von besonderen Schmuckformen, Ornamenten, mehr oder minder reichen Gebrauch gemacht. Ornamente können technischen Ursprung haben, sie können geometrisch abstrakte Gebilde oder vergeistigte Umbildungen wirklicher Naturformen sein; aber jede Ornamentik enthält eine Fülle symbolischer, uns zum großen Teil unverständlicher Bedeutungen, ist also ein geistiger Niederschlag von Jahrhunderten und Jahrtausenden, ein Werk ausgesprochen kollektiven Charakters. Unser Jahrhundert hat keine oder hat noch keine Ornamentik. Ob darin Armut oder ein eigenartiger Reichtum zu erblicken ist, der Mangel muß festgestellt werden. Der Mangel einer Orn. in uns. Jh. ~~Aber~~ individuell und willkürlich ~~lässt er sich~~ keineswegs beheben. Gerade die gescheiterten Versuche, die der „Jugendstil" um 1910 unternahm, beweisen, dass Ornamentik nur als Ergebnis geschichtlicher Entwicklung vorhanden sein ~~kann~~ kann Orn. nur oder nicht, aber niemals gemacht werden. ~~kann.~~

4. Aus diesem Gefühl lehnt Die moderne Baukunst ~~lehnt~~ Ornamente ~~aber auch prinzipiell~~ ab. Es ist einleuchtend, daß ein Baukörper, der an sich „schön", d.h. ästhetisch befriedigend ist, auch keiner schmückenden Zutaten bedarf. Wie Naturgebilde wirken z.B. auch reine Ingenieurbauten oft in hohem Maße ästhetisch befriedigend; aus der Erfahrung ergibt es sich als ein Grundgesetz der Ästhetik, daß vollendete Zweckerfüllung eben solche Befriedigung auslöst. Darüber hinaus wirkt der moderne Architekt durch formale Hervorhebung konstruktiver Elemente und technischer Motive, ergibt dem Baukörper Bewegung und Ruhe, setzt plastische Massen in auch optisch eindrucksvolle Beziehungen; ~~Das~~ das Geheimnis des architektonischen Schönheitsbegriffes liegt aber vor allem in edlen Proportionen; und diese findet man am ehesten dort, wo sie mit den einfachsten Mitteln gesucht wurden.

Die Anwendung auf den Einzelfall.

1. Das neue ~~Jüdische Volks~~ Bialik-haus in Bielsko ist ein Stilbau. Daß das

in allen Einzelheiten so unverhüllt zugegeben wird, ist eher ein Milderungsgrund. Denn gerade in dieser Stadt gibt es auch gefährlichere Stilbauten, die, weder dem Publikum noch dem Architekten als solche bewusst, nicht historische Bauformen, sondern zeitgenössische Meister nachahmen, darum aber noch lange keine modernen Bauten sind. Der Vorzug der Offenheit besteht in unserem Falle trotz der schwachen Modernisierungen, welche offenbar nur die komische Wirkung ausgesprochen historischen Kostüms vermeiden oder doch mildern, über die Tatsache an sich aber nicht hinwegtäuschen wollen. Und zwar fällt uns vor allem über Fenstern und Portalen die reichliche Verwendung von Rundbogen auf, die ja heute durch Erfordernisse des Materials konstruktiv nicht gerechtfertigt sind. Ein Gemenge aus dem in Rot und Weiss gegebenen syrisch-maurischen Motiv des Schichtenwechsels und romanisierenden Doppelfensterchen (die an der Westseite eine seltsame, in ihrem Zweck leicht verkennbare Reihe bilden) mit dem gothisierenden Vertikalismus hoher Saalfenster, der antikisierenden Einfachheit einer Pergola, frühchristlich-byzantinischen Anklängen an einzelnen Kapitellen und einer Ornamentik, auf die wir noch zurückkommen, ergibt eine zwar uneinheitliche, aber immerhin reichhaltige Revue kunstgeschichtlicher Eindrücke.

2. Schon der erste Anblick des Äusseren zeigt uns also, dass eine Art von malerischem Bühnenbild erstrebt ist und dass die optische Erscheinung, die bei wirklichen Architekturen zwar schliesslich hinzutritt, aber niemals den Ausgangspunkt der Anordnung bildet, hier das Bestimmende, alle eigentlich architektonischen Rücksichten unterordnende Ziel war. Es sei hiemit ausdrücklich anerkannt, dass das Gelände sowie die verschiedenartigen Verwendungszwecke Schwierigkeiten boten. Auch sollen die technischen und hygienischen Qualitäten der Badeanlage im Erdgeschoss, bzhw. Kellergeschoss nicht bestritten werden. Aber hier soll nicht über Einzellösungen oder andere Möglichkeiten diskutiert, sondern das Grundübel gezeigt werden, dass das Gebäude nicht aus einer eigentlich architektonischen Gesinnung heraus, also um organisierter Räume willen, sondern zur Erzielung einer repräsentativen Bildmässigkeit gemacht wurde. Von dieser sekundären Behandlung des Raumes kann sich Jedermann in dem auch für Vorträge, Konzerte und kleine (Theater)aufführungen bestimmten Turnsaal überzeugen. Das ganze Haus

ist bühnenmässig behandelt, nur die Bühne ist es nicht. Nicht nur, dass 5 hohe Fenster den Bühnenraum zerreissen; überdies steht die ~~Stirnwand~~ Stirnwand zur Längsachse des Saales schief. Man hätte wirklich kein Bernini sein müssen, um solcher Widersprüche Herr zu werden. Aus dem selben Kardinalfehler wird ferner erklärlich, dass sich auch für das bescheidenste Künstlerzimmer kein Plätzchen gefunden hat; oder dass die Turnergarderobe vom Saal weg in den ersten Stock verlegt werden musste.

3. Das Stimmungsbild der Fassaden, das solche Opfer forderte, wollte naturgemäss auch einer ausführlichen Bauornamentik nicht entraten. Da aber das Problem einer jüdischen Ornamentik eine noch ~~ungelöste~~ unvollendete Aufgabe der ~~kunstgeschichtlichen~~ kunstgeschichtlichen Forschung bildet, bediente man sich des arabischen, insbesondere maurischen Polygonalornaments, das freilich nicht direkt kopiert wurde. Aber hätte man lieber das getan! Denn was die geistvolle, phantastische und doch streng logische alte Ornamentik gerade durch die Abänderung, d.h. die Übersetzung in „modern" ~~profilierte~~ profilierte spielerische Bandstreifen erlitt, ist dem Laien schwer in wenigen Worten zu erklären. Aber ermöglicht der Versuch, an den arabischen Motiven durch Eckenfüllungen in Form des ~~Magen~~ Magen David die Illusion jüdischer Kunst zu erregen, nicht auch dem natürlichen Geschmack des Laien ein klares Urteil?

4. Eine ästhetische Qualifizierung der Architektur an sich ergab sich zum Teil schon aus der Kennzeichnung ihrer Stilelemente. Freilich wird das Bedürfnis nach so viel Schmuck verständlicher, wenn man sich diesen vom Baukörper wegdenkt. Das durch die geschilderte Austattung bekundete Bemühen um Vereinheitlichung scheitert nämlich daran, dass der koloristischen Bändigung der Flächen keine Harmonie der Massen entspricht. An einzelnen Widersprüchen wird dieser allgemeine Mangel sinnfällig. Z.B. wird im Gegensatz zu der erstrebten Luftigkeit des Gesamtbildes der Hof an der Ostseite von einer gedrungenen Quadernmauer abgeschlossen, die nur ein ziemlich schmaler Treppenaufgang durchbricht; leichte Böschung hätte die Schroffheit dieser Mauer eher gemildert. Ähnlich ungelöst ist der unvermittelte Höhenunterschied innerhalb des westli-

chen Traktes. Insbesondere bildet die starke Vertikaltendenz, für die sich beim besten Willen weder im Technischen noch im Geistigen ein zwingender Grund finden lässt, im Verhältnis zur Umgebung keineswegs ein Vorzug. Diese Tendenz kommt vor allem in den leicht hervortretenden Mauerstreifen (Lisenen), die als unverputzter Ziegel behandelt sind, zum Ausdruck. Schon wegen ihrer Röte plastischer hervorrückend, wirken diese als Pfeiler, die eine Last tragen sollen, wären also ästhetisch berechtigt, wenn sie das Auge auf ein Dach vorzubereiten hätten. Aber es kommt keins und von der Strasse aus glauben wir das Gebäude flach gedeckt; obwohl es in Wirklichkeit ein vor uns verstecktes Walmdach trägt.

Der Vollständigkeit halber wäre noch manches Detail zu erwähnen, das den Geist des Ganzen verdeutlicht. Aber ist dieser nun nicht schon deutlich genug?

Anpassung.

Es ist offensichtlich, dass man sich zur Motivierung auf das Prinzip der Anpassung beruft; zumal ja der Neubau mit der benachbarten Synagoge einen baulichen Gesamtkomplex bilden soll. Aber wer die Geschichte der neueren Architektur einigermassen kennt, weiss, dass diese Ideologie der Anpassung heute gründlich erledigt ist. Mendelsohn schlitzte die Ecke des Mosse-Hauses (Berlin) auf, baute mitten in das ältere Haus eine kühne Achse aus Stahl und Glas und über das Ganze spannte er zwei mächtige Flügel aus demselben Material. Und Szyszko-Bohusz baute auf dem Krakauer Ring, der geradezu ein Freiluftmuseum wertvoller historischer Bauten ist, ein wirklich modernes Gebäude. Wie die vergangenen, in ihren Bauformen untereinander nicht minder verschiedenen Jahrhunderte unbekümmert um einander die ihnen eigene Formensprache hervorbrachten, welche dann durch die Logik der Geschichte das mit Recht so bewunderte Gesamtbild ergab, so wird die Zeit auch das Gebäude von Szyszko-Bohusz als selbständigen Beitrag des 20.Jahrhunderts der historischen Reihe harmonisierend einfügen. [(Freilich soll dieses vom Standpunkt der Anpassungsfrage ideale Beispiel nicht als ideal in jeder Beziehung hingestellt werden.)] Begnügen

wir uns vorläufig mit den zwei Stichproben statt einer Menge weiterer Beispiele zu diesem Problem.

Da die Synagoge selbst aus einer sehr schlimmen Zeit der Architekturgeschichte stammt und da sie in ihrer Umgebung ein Fremdkörper ist, wäre jegliche Anpassung im besonderen Falle radikal zu vermeiden gewesen. Die Ablehnung der Anpassung im gekennzeichneten Sinne darf natürlich mit der aus stadtbaulichen Gründen gebotenen nicht verwechselt werden. Es liegt auf der Hand, daß eine Nachbarschaft von vollwertigen zeitgenössischen Gebäuden die formale Anpassung eines Neubaues nicht nur zuläßt, sondern sogar erfordert; nur in solchen Fällen ist Anpassung nicht Rückschritt, sondern Fortschritt. Hier aber wurde die so völlig untunliche Anpassung bis zur Umkehrung getrieben: an der als unverputzter Ziegelbau errichteten Synagoge wurden grosse Flächen weiß verputzt; durch diese Angleichung verliert die Synagoge noch an Charakter, ohne dass irgendetwas gewonnen wäre.

Wer hat Recht?

Man könnte diese Ausführungen zu entkräften versuchen, indem man sie als Äußerungen des Theoretikers einer bestimmten Richtung hinstellte; man könnte den vorliegenden Feststellungen auch entgegenhalten wollen, sie seien einseitig modern oder gar umgekehrt, modernes Schaffen entziehe sich der Kompetenz eines Historikers der Architektur. Wie immer man versuchen mag, die Problemstellung von ihrem Gegenstand wegzuwenden, niemals wird ein Kenner eine derartige Fehlleistung als Architektur anerkennen. Unter Theoretikern und Praktikern gibt es wie auf jedem andern Gebiet menschlichen Denkens und Arbeitens viele heftig umstrittene Fragen. Aber der Unterschied zwischen schwächstem Kunstgewerbe und wirklicher Architektur ist keine Frage.

Diese gewiß ungern festgestellte Wahrheit braucht keine noch so strenge Nachprüfung zu scheuen. Man wende sich an Architekten und Architekturtheoretiker Polens und des Auslandes und sende ihnen die Pläne und Fotos zur Begutachtung ein. Oder man reproduziere diese in einem Fachblatt für Architektur

und stelle Wert oder Unwert öffentlich zur Diskussion. Die vorliegenden Erklärungen sollen bedauert und als irrig zurückgezogen werden, wenn auch nur ein einziger international anerkannter Fachmann ein positives Werturteil ausspricht.

Die Jüdische Kultusgemeinde in Bielsko und ihr Verhältnis zur Kunst.

Der Fall wäre ungenügend beleuchtet, wenn er nicht auch in seiner symptomatischen Bedeutung erfaßt würde. Denn die Verantwortung trifft ja schließlich den Bauherrn selbst, die Kultusgemeinde, die ungeachtet aller besseren und würdigeren Möglichkeiten gerade eine solche Wahl traf. Um dieses Vorgehen richtig zu würdigen, muß man sich des vorletzten Anlasses erinnern, durch den die Kultusgemeinde in die Rolle eines Bestellers künstlerischer Arbeit versetzt wurde. Wenn an der Synagoge in Bielsko etwas von Wert ~~ist,~~ sein könnte, so ist es der Innenraum. Dessen dekorative Malerei war vor einigen Jahren schon merklich verblaßt. Das wäre ein guter Anlaß gewesen, die ebenso unkünstlerischen wie traditionslosen, nur durch das Trägheitsgesetz geheiligten, kaum ein paar Jahrzehnte alten Muster durch eine sinnvollere Ausschmückung zu ersetzen. Es gibt in Polen eine Reihe hochbegabter Maler, die sich gerade für eine solche Aufgabe besonders geeignet hätten. Der bedeutendste unter den in Betracht kommenden Künstlern war Applebaum, der damals in Katowice lebte und durch seine dekorative Innenmalerei die Synagoge von Będzin zu einem kleinen Heiligtum der Kunst gemacht hatte; auch in Bielsko war er durch eine Gemäldeausstellung bekannt geworden. Aber weder Applebaum noch sonst ein Künstler wurde mit der Aufgabe betraut, sondern man gab einer Anstreicherfirma den Auftrag, die „alte" Schablonenarbeit aufzufrischen! Einen Bruchteil des Vermögens, das man der Firma zahlte, hatte Applebaum gefordert. Das traurige Machwerk war also auch in diesem Falle nicht billiger, sondern viel teurer als wirkliche Kunst. Applebaum starb 1930 in tiefer Armut.

Wenn aus diesen so parallelen Fällen eine Lehre gezogen werden kann, so ist diese freilich teuer genug bezahlt. Denn die vollbrachten Werke haben

Bestand und noch manche Generation wird im Sinne des ~~Göthe~~ Goethewortes fragen müssen: „Wer hat das Haus so schlacht gebaut..?"

Vorher gewarnt.

~~Die Glasmalerei / Fresko und Tafelbild~~

Rückkehr zum Allg.:

Was ist das Spezifische j. K.?

□

Otto Schneid
Papers

Noch nicht publ.

DEM ANDENKEN APPLEBAUMS.

Biographisches. Moses Applebaum wurde 1890 oder 1 bis ~~5 Jahre früher~~ in einer ganz armen Familie des Städtchens Mszczonów /Amszynów/ in der Nähe von Warschau geboren und chassidisch erzogen. Seinem Drange zur Kunst und in die Welt folgte er im Unglücksjahre 1905 und gelangte hungernd, zu Fuss und als blinder Passagier nach England. In Liverpool hatte er das Glück, in einem Wettbewerb der Akademie ohne jede Vorschulung einen Preis und damit einen Freiplatz an dieser Kunstschule zu erringen, die er bei gleichzeitiger schwerer manueller Arbeit absolvierte. Als der Krieg den Pazifismus der grossen Organisationen und der meisten Einzelnen praktisch vernichtete, wehrte sich Applebaum gegen den Zwang, als russischer Untertan entweder in der russischen oder britischen Armee zu dienen, durch einen langen Hungerstreik und blieb Sieger, indem man ihn schliesslich entliess. So schmerzliche Erfahrungen hinderten ihn nicht, den Engländern zeitlebens Sympathie zu bewahren, die allerdings aus seiner Kunst nicht sichtbar wird. 1918 eröffnete Max Nordau in London eine Ausstellung von Applebaums Gemälden, die eine gute Presse hatte. So setzte sich der junge Künstler beim englischen Publikum allmählich durch. Der Trieb nach tieferer Gemeinschaft mit einer völlig entsprechenden Umgebung blieb dennoch unbefriedigt; Er führte den Ostjuden 1921 nach Warschau zurück. Dort gab er an Schulen der Gesellschaft "Ort" Zeichenunterricht, stellte in der Warschauer jüdischen Kunstgesellschaft aus, veröffentlichte Dichtungen und Prosa in jiddischen Zeitungen und erreichte den Höhepunkt dieser Epoche in den Wandmalereien der Synagoge von Będzin, zu denen er auch die Maler Henoft und Cygler als Mitarbeiter heranzog. 1927 übersiedelte er Kattowitz, wo ein glückliches Familienleben, die Industrielandschaft Oberschlesiens und die nahen Beskiden ihn zu intensiver Arbeit begeisterten. Die Not, die er in so vielen Formen kennen gelernt hatte, verliess ihn trotz wachsender Anerkennung nie ganz. In edler Brüderlichkeit hatte sie ihn allem Leidenden und Unterdrückten eng verbunden, hatte ihn zu Hingabe, Aufopferung und täglich bewiesener Selbstlosigkeit erzogen, aber seine körperliche Widerstandskraft tief geschwächt. So war sie auch die wirkliche Ursache seines Todes, der nach kurzer Krankheit am 3.Januar 1931 ereilte. [illegible] Beerdigung brachte geradezu eine Manifestation aus allen Lagern des polnischen Judentums; erst Applebaums physischer Untergang gab Vielen ein Gefühl für die Grösse dieses Heldenlebens, aber auch das erschreckende Bewusstsein des Typischen in dieser Tragik. Diesem Empfinden entsprach auch der Widerhall seiner Gedächtnisausstellung, die das gesamte Oeuvre der letzten 10 Jahre vereinigte.

Literatur: Bei Ch.Goldberg /Warschau 1931/ erschien in jiddischer und polnischer Ausgabe eine kleine Monographie mit 33 Reproduktionen und Beiträgen von Ch.Goldberg, O.Schneid und H.Weber. Nebst zahllosen Artikeln in englischen jiddischen und polnischen Tageszeitungen, ~~xxxxx~~ u.a. von

Max Borden, ferner von R.Kemfer und R.Schneur, vgl. die Aufsätze von Otto Schmeid in "Bnai Brith", Krakau, November 1928, "Das jüdische Magazin", Berlin, November 1929, "The Jewish Standard", Toronto, 10.Oktober 1930, "Nieslepomik Żydowski", Warszawa und Łódź, Februar 1931, "Menorah", Wien, Mai-Juni 1931.

Im Vergleich mit manchem Künstlerleben, das seine natürlichen Kräfte und Riesenaufgaben entfalten und so seine äussersten Möglichkeiten erreichen konnte, wirkt das Leben Applebaums als tiefe Sehnsucht, als unregelmässigen mühsames und doch eruptives Wachstum auf dürrem Boden, als gewaltige Anstrengung, die schliesslich zu leichtem und grossem Gelingen und zum Zusammenbruch führt. Das Elend des russisch-polnischen Judenstädtchens, mit seinem Mystizismus, seiner Schwermut und grotesken Fröhlichkeit bildet den kindheitlichen Hintergrund, die englische Akademie, die Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur, mit dem Negativen in ihr und mit ihrem Ideal klassischer Schönheit den Mittelgrund, polnisch-jüdischer Alltag, schwere Arbeit, bittere Entbehrung und festlicher Jubel des Volkes, die aufgerissene Erde rauchigen Industriegeländes und Konturen klarer Berge den jäh abbrechenden Vordergrund in diesem Lebensbilde. Das hinterlassene Oeuvre zeigt einen leidenschaftlichen Bucher, einen Rosaden, der niemals im Besitz errungener Güter verharren, sondern sie eher schon verlässt, bevor er sie ganz erlangt hat, um neuen Erkenntnissen und Ausdrucksformen zuzueilen. Hat die moderne, von naturwissenschaftlichen Methoden geleitete Geistewissenschaft den Begriff der Originalität, u.zw. den der kollektiven wie den der individuellen, ganz allgemein in Frage gestellt, so wird die Scheidung von Fremden und Eigenen im Lebenswerk Applebaums besonders schwierig. Aber in lauter Anlehnungen beginnt es, um immer reiner in seiner ganzen Wesentlichkeit hervorzutreten. Die Suggestionen des ausklingenden Impressionismus und die Versuche, sich in symbolischen Kompositionen auszusprechen, weichen einer denkwürdigen, bis ans Ende fortwirkenden Hingegebenheit an das Formproblem: Der Welt der Erscheinungen, wie sie sich dem Auge darbietet, muss ein inneres Formgesetz zu Grunde liegen. Im zufälligen Gebilde muss eine logische Struktur, in komplizierter Vielgestalt ein einfaches Prinzip enthalten sein. Von hier aus schien sich der Weg des Kubismus aufzutun. Zahlreiche Studien aus verschiedenen Jahren bezeugen fun-

tisch ehrliche Auseinandersetzung mit dem Gedanken der Geometrisierung und gegenstandslosen Form, in manchem Aquarell suchte Applebaum umgekehrt eine geradezu strukturlos lockere und duftige Farbigkeit des Landschaftsraumes. Sein wahrer Weg aber wurde eine malerische Formung, der das Erlebnis einer plastisch-architektonischen Grundgestalt innewohnt, ein Weg neben dem Kubismus, der immer wieder zur Einheit von Form und Motiv, zur Einheit spezifisch malerischer Behandlung und menschlicher Beziehung führte. Denn was den gänzlichen Verzicht auf den Gegenstand und das asketische Abrücken zur abstrakten Form ausschloss, war vorallem die unmittelbare Verbundenheit des Liebenden mit seiner objektiven Wirklichkeit: Mit dem beseelten Leibe der Frau, mit dem Rythmus harter Arbeit, mit der Blösse des Elends und vielleicht am meisten mit den grotesken und zerlumpten, von Schmerz und lust bewegten Gestalten und Gruppen ostjüdischen Volkslebens.

Zum ernsten Prüfstein wird eine Aufgabe, die einen ganzen Entwicklungsabschnitt abschliesst und mächtig vorwärts weist, die Wandgemälde der kleinen Synagoge von Będzien. Wie der chassidisch empfindende Freigeist den Wesenskern der alten jüdischen Bilderverpönung erfasste, indem er die eigentliche darstellerische Auffassung vermied, dem Abstrakten näher rückte als sonst und aus dem Geist des Ornaments überlieferte Symbolik zu malerischer Lebendigkeit erweckte, bildet zumindest ein gutes Dokument feinfühligen Taktes gegenüber dem heikeln und komplizierten Problem. Gelegenheit zu neuen Fresken bot sich freilich nicht wieder, die Entwicklung der letzten Jahre vollzog sich also ausschliesslich am Tafelbild.

Wie reifende Eigenart sich erst im zähen Kampfe gegen die Übermacht der Vorbilder und Einflüsse festigt, drängt auch ein unbändiger Forschertrieb die leichte Hand des Künstlers immer wieder in mühselige Studien zurück, schickt den Schaffenden immer wieder zu den Voraussetzungen hinab, ehe er ihm über das drohende Hindernis mittelmässiger Leistung hinweg den Aufschwung zu Meisterwerken freigibt. Dem "Marschalik", einer in Komposition und Ausdruck vollendeten Gruppe von 3 Figuren dem malerischen Korrelat von Applebaums eigener Neigung zum chassidi-[illegible]keit, der "Frau mit den Äpfeln" und der "Frau mit den Äpfel

äussersten Vereinheitlichungen von Mensch und Naturumgebung; dem graubärtigen "Kopf eines Lastträgers", einem Aquarell, das ursprünglich vielleicht nur als Studie gemeint war, aber in der Spannung scharfkantig präzisierter Oberflächen um das plastische Abenteuer dieses ausdrucksgeladenen Kopfgebirges Applebaums Künstlercharakter geradezu formuliert; dem "Stadtrand", einem Bildchen von vielsagender Stille mit ärmlichen Häusern und schwingender Linie in blauer Dämmerung; lebensfreudig starken Bildern der Arbeit wie den "Dreschherinnen" und der "Tischlerwerkstatt"; den "Taubenzüchtern", der intuitiv gesehenen Erscheinung über Dächern, deren konkrete Dimensionen mathematischer Nachprüfung nicht standhalten; und dem "Totengräber und seiner Frau", der grossen Komposition im Interieur vor Tagesanbruch, in der ebenso fern jeder genremässigen Auffassung verhaltene Ansätze von Handlung ein konzentriertes Existenzbild umgeben, das seinen Schwerpunkt in sich hat.

Applebaums Leben und Schaffen kommt in mancher Hinsicht überpersönliche Bedeutung zu. Wie das edle Proletarierherz durch das Medium des eigenen Volkslebens die Menschheit erlebt und wie der heroische Pazifist für sie zu leiden weiss, hat die reine Kraft des Vorbilds; dass das äussere Schicksal typisch war, wird für Alle, die noch sehen und hören können und wollen, zu furchtbarer Mahnung; wie Fremdes und Eigenes sich in dieser Entwicklung verketten und lösen, wie Forscherdrang fördernd und hemmend die Eingebung begleitet, wie dauernde Bereitschaft, Erworbenes fortzuwerfen, sich durch alle Widerstände schliesslich in wenigen Werken restlos überwindet, die alles Bemühen der Form gilt, der Inhalt aber spontan lebendig wird, das sind Züge im Wesen eines Künstlers, durch die der Einzelfall gleichsam zu einem Mikrokosmos der heutigen jüdischen Kunstbewegung wird.

קונסט און פֿאָלקסקונסט. בײַגעלײגט פֿון אַן אױסשטעלונג.

כדי מיטן געהעריקן מאָס צו מעסטן די הײַ־יאָריקע אױסשטעלונג פֿון דער ייִדישער געזעלשאַפֿט

צו פֿאַרשפּרייטן קונסט אין װאַרשע, װיל מען זיך דערמאָנען דעם היסטאָרישן פּונקט, װאָס ניט די גרויסע

שטעט זײַנען די אײגנטלעכע מקורות פֿון ~~גרויסע~~ געזונטן און פֿון די פּראָדוקטיװע כוחות.

אין מיטלערע און אין קלײנע שטעט װאַקסן זײ, ~~און~~ אַפֿילו אין דערפֿער ~~און~~ באַזונדער. אין די גרויסע שטעט גיסן זײ זיך

צונויף און זײער דיפֿערענצירטער קאַמף פֿאַר פּראָדוקטן ~~זיך~~ ניט פֿאַראַנט, װאָס אױנצלנע קולטור־װאַסטלײַן האַלט זײער

לעצטער עטאַפּעס על פּי טבֿע פֿאַר אונדז.

2

נאָך־מלחמהדיקן

1 צוליב דעם שװערן אױפֿשטײַג פֿון דער ייִדישער ~~קונסט נאָך דער װעלט־מלחמה~~ און בכלל צוליב דעם גיבן טעמפּאָ

פֿון דער קינסטלערישער אַנטװיקלונג ~~בכלל~~ זינט די לעצטע צענדליקער יאָרן האָבן מיר זיך צוגעװױנט װײַזן אױסשטעלונגען

צו זוכן רעװאָלוציעס און זוכנדיק זײ בחנם װערן מיר לײַכט אַנטױשט. לכל ־ עת. און אַלץ נאָך דער פּראָגרעסיװער

~~דער~~ די סאָציאַלער און פּאָליטישער ~~אָלד~~ סיטואַציע איז הײַנט באַראָקטעריזירט דורך רעװאָלוציע און סטאַגנאַציע, זעען מיר אױך

אין דער קונסט דורך די תקופֿה פֿון ~~לאַנגזאַמען~~ א רויִקן באַנײַען, פֿון די לאַנגזאַמען אױסאַרבעטן.

אַנפּאַס איז די ~~רעװאָ פֿון הײַנטיקער ייִדישער קונסט~~ אימפּרעסיע (און אײנצלנע אַנטשלײַערן) זײַן געװען כדאַי, אױך ~~אַלץ~~ מיר באַגעגענען זיך

מיט אַלע אונדזערע טאַלאַנט װי הירש ראַבינאָװיטש, זײַנע מיר זען די שטיל אַנטשן און די שטיל לאַנדשאַפֿט

מיט נתן שפּיגלס פֿײַנע אױגן, זײַנע די פֿײַערדיקע נײַ אונדז נײַ פֿרוכט פֿון זײַן רײַכן ~~...~~, פֿון זײַן

לײַכטן דערגרײכן, אױך מיר זען אַנטװיקלונג טינקטשינסקין, בלױפֿויגן, דולמאַנען און באַלונדערס ברוינער

װעלכער איבער דער אַלס טיפֿערער אָריגינאַליטעט אין זײַן מאָלערײַ הײַנט גאַר אײנטערעסאַנטער מעטאַלען פּלאַסטיק

ניט װײַלינקער ~~...~~ (צענען אונדז אחיב צו װײַפֿאַרטראַכטן) ~~אונדז לענען מיר מחויב~~ אָבסערװירן עטלעכער ~~באַנײַונגען~~ כוחות

פֿאַר אונדז. ~~דעם~~ דער אַנטשלײַער ליכטיקער הערצקײַט און פּאָטערמאַן װאָס װײַזט אַרויס דעם ספּעציפֿישן באַנײַעס

פֿון אַ גרעסערן מאָלער, פֿרוי נאַטאַנזאָן, װאָס איז ניט אַריבער פֿון דילעטאַנטיזם צו ערנסטער מאָלערישער

אַרבעט, פֿרוי װעלטשער־שיינגאָלד, װאָס פֿאַר איר באַגאַבונג לױבט נאָך די ריכטיקער װעג און פֿאָרמאַט,

א. מיכאַלאָװיטש מיט זײַנער אין ערך 20 יאָר און דעם פּאָזיטיװן אױס.

אם ~~...~~ מײַסטער זעבער נעמען אונדז אַרום צופֿאַר ~~...~~ פֿון משה אַפּעלבוים ז"ל. פֿאַרװאָס האָט די צשיורי

בנוגע דעם זאַרט

(אין װעלכער פּ׳ צען אַחוץ קינסטלער די באַװוסטע װאַרשעװער מבֿינים) ניט אַזאַ כּבֿוד אָפּגעגעבן אַלזן

גרויסן טויטן, אײנעם פֿון די ~~גרעסטע~~ שטאַרקסטע ייִדישע קינסטלער זינט די לעצטע צענדליקער יאָרן ?

און פֿאַרװאָס האָט דער װאַרשעװער פֿאָרום פֿון ייִדישע קינסטלער־פּלאַסטיקער נאָך ניט ~~...~~ אױסגעפֿירט זײַן שײנעם

באַשלוס, ~~אַנשטאָט זײַן הלכה~~ צו נעמען זיך דעם עולבן פֿון דעם ~~...~~ קינסטלער־חבֿר, צו רעסטאַװרירן

און זײַנער װעלט און אַפֿעליהיטן באַװוסטן װאַרשעװער ? ~~פֿאַרװאָס~~ ? פֿאַרװאָס איז דער װעג פֿון אַ גוטן געדאַנק צו זײַן רעאַליזאַציע אַזױ

װײַט אַלזאָ װײַטער ?

פֿולקום

~~אַ סך רעספּעקט מוז ד~~

אין מיטן פֿון די ~~מער אָדער ווייניקער ערנסטע~~ דאָזיקע קינסטלערישע אַרבעטן ווערן זייער וויסנשאַפֿטלעך ~~און פּאַרטייִש~~ פּרעזענ

פֿון דער זאַל און דעם וואָרשטאַט „פֿאָלקסקונסט" באַזונדער טעלער און טעלערלעך פֿון פּאָרצעלײַ, און מעטאַל [האָלץ און] באַמאָלטע פֿאָלקלאָר

~~פֿון האָלץ~~ הילצערנע. לאָמיר ניט גיין און בעטן מחילה בײַ דעם ווינער און מינכענער „קונסטגעווערבער"

מיר האָבן באַגעגנט מיט צענדליקער יאָרן צוריק, בײַ דער באַרימטער ב[?]-סחורה ~~בײַ די פּאָר~~ קיין זאַמלער עקספּאָנאַטן פֿאַרוילער צאַלקע

און בײַ די פֿאַרשיידענע „היימאַטקונסט"-זאַמלונגען פֿון גאַראַזש-פּאַרטערירן בײַ לאַנגאַפּאַרע. ניין, דאָ מוזן מיר זען אַ

געהויבן שטרענג און דערנאָך, און מיט וווּנדערלעכע באַוועגונגען צו אַנטוויקלען דעם ~~[illegible]~~ קינסטלערישן חוש אין די

ייִדישע מאַסן און ~~[illegible]~~ אייראָפּעיִשן מיט הילף פֿון וווּנדערלעכער קינסטלערישער טראַדיציע און די עסטעטישע קוואַליטעט

פֿון דער ייִדישער מלאכה, האָט דאָס אַלץ קיין שום שײַכות ניט. ס׳האַנדלט זיך דאָ חלילה ניט אום די

פּראָבע פֿון געראָטן אָדער ניט געראָטן, וועגן די פּראָבע פֿון דער מדרגה. אַלזאָ ווי ס׳ זענען לויט די מיטאַר-

בעטער פֿון דעם ~~[illegible]~~ צוזאַמען וואָרשטאַט זייער באַגאַבטע, געפֿינען זיך לויט די ~~[illegible]~~ געגנשטאַנדן זייער

עטלעכע גאַנץ געשמאַקע. אָבער דער סאַמער צוגאַנג, דער אידעאָלאָגיע יסוד פֿון דער גאַנצער אַרבעט איז אַ פֿאַרקערטער.

~~איז אַ טעות~~. האָבן די אָנפֿירער פֿון דער פֿאָלקסקונסט נאָך קיינמאָל ניט געהערט פֿון אַ ~~לאָגיש~~ שײַכות פֿון

מאַטעריאַל, ~~פֿאָרם~~ צוועק און פֿאָרם? ~~און פֿאַרצירונג?~~ און פֿון דער לאָגיק, מיט וועלכער די פֿאָרם דאַרף אַרויס-

דרינגען אויסן מאַטעריאַל און דעם צוועק? און אַז אַ פֿאַרצירונג קען נאָר זײַן די קאָנסטרוקציע פֿון ~~אַרויסברענגען~~ ~~און~~ דער אונטערשטרײַכן פֿאַר

גופֿא? און האָבן זיי שוין עפּעס געהערט צומאָל פֿון דעם „באַוהויז" אין ווײַמאַר, שפּעטער אין דעסוי, וואָס ~~[illegible]~~ איז

סוף כל סוף געוואָרן „קרוין" פֿון דער דײַטשער רעפּובליק? ווייסן זיי ווי מען האָט דאָרט זיך געמיט אַרויסצודרינגען

אין די אינעווייניקסטע באַדינגונגען פֿון אַלע מאַטעריאַלן אום ~~[illegible]~~ פֿון זיי צו שאַפֿן לאָמפּן, טעלער און ווײַנגלעזער

פֿאָרמעס? יאָ, אַלײן עטלעכע באַנעם וואָלט געפֿירט צו אַ באַנײַונג פֿון דעם קינסטלערישן זין אין די

ייִדישע מאַסן. מען וואָלט אַלײן פֿאַריונגט ייִדישע מאָטיוון גרײַפֿט ברייט און גלײַכצײַטיק ווײַטער געהויבן

די מדרגה פֿון דעם ייִדישן עולם. אָבער פֿאַרוואָס גיין אויף שווערע וועגן און אַלײן דעם געגנשטאַנד

~~אין אַ פּראָסטער שײַכות~~ גלײַכצײַטיק מיט צו זײַן פֿאָרם און באַצירונג הונדערטער אָדער טויזנטער ~~[illegible]~~ מאָדערנע געגנשטאַנדן

באַנאַלע פֿאָלקסטימלעכע טעלער איז ניט פּונקט אַזוי גוט ~~באַהאַלטן~~ נאָכמאַכן פֿון אַ דרעקסלער

אַ ייִדישער און אַ קריסטלעכער מאָלער ~~און ~~פּלאַט~~ כדי דאָס פּלאַט צו באַמאָלן מיט — מיט וואָס?

באַמען זיך אַרויסצוגעפֿינען ייִדישע מאָטיוון. אָבער דאָס איז אַ גאָר קאָמפּליצירטע

זאַך, דערפֿאַר נעמט מען ~~[illegible]~~ צו זייער אַ ביסל סלאַוויש, אַ ביסל כינעזיש באַמאָלונגען, צודינג אַרויס די

פֿאָרטיין ~~פֿון דער דרעקסלער~~ גוליפֿידע מאַכן סחורה, און אויף דס-טעלער מאָלט מען אַלטע ייִדן, אַרויסרופֿנדיק אַלע

~~אין האָבן ניט~~ די ביליקסטע פֿיגורן פֿון ייִדישקייט!

דער קונסט-היסטאָריקער וואָס זוכט לויט דער געגנוואַרט וויל בלײַבן אַ קונסט-היסטאָריקער, איז ניט מחוי

~~צו אַנאַליזירן~~ סובּיעקטיװ

אױס צו פֿאָרשן און צו אַנאַליזירן די ~~סבּות~~ סיבות פֿון דער דאָזיקער גרינדונג. ער לײגט נאָר, אַ סבֿרה, ער לײגט, אַז אין נאָמען פֿון
גאָבן יונגע מענטשן אַ קינסטלערישע גרינדונג אױף חורבה האָט מען ~~[illegible]~~ אַז די יונגע מענטש גרױסן און [illegible]
אױך פֿאָלקער װעלן, אַלײן װי מען פֿירט דעם עולם און ~~[illegible]~~ [illegible] ~~געפֿירט~~ פֿירנדיק די
~~[illegible]~~ ייִדישע פֿאָלקסקונסט. ~~אָבער װאָס~~ ~~געװען [illegible]~~ צו דערגרײכן דעם ציל אױך אַלײן אין אַ טרות [illegible] ~~[illegible]~~ דאָס
~~[illegible] [illegible] [illegible]~~ ~~[illegible] אָפֿילו אַ [illegible]~~ אין ספֿק, דעם גלײַכן אָדער אָפֿילו אַ בעסערן [illegible]
װאָס אין דערגרײכט אױך ~~[illegible]~~ מיט אַ בעסערן מין אַרבעט. אפֿשר װאָלט דאָך [illegible] געװען כדאַי,
די טעטיקײט פֿון דער „פֿאָלקסקונסט" אַקעגן [illegible], צו טראַכטן װעגן [illegible] און די [illegible]
צו שטעלן אױף אַ נײַעם און װירדיקן יסוד.

לײנע [illegible]
טראַגיש איז פֿאַר [illegible] די נײַע [illegible] אױף פֿאַרשטאַרקערן ליבשאַפֿט און גרײַכנטער
[illegible] [illegible].

Der Maler Jakob Glasner

Die Ausstellung ~~von~~ neuerer Gemälde, Aquarelle, Pastelle und graphischen Arbeiten Jakob Glasners bietet den längst fälligen und daher umso willkommeneren Anlaß, auch den Landsleuten ein ~~Wort~~ Wort über diesen Künstler zu sagen. Vorausgeschickt aber sei das Eingeständnis, daß mir selbst seine Art lange genug fremd war, und mir erst verhältnismäßig spät vertrauter ~~[illegible]~~ wurde. Das waren die Jahre kühner Ideen, die das Kunstleben und damit auch jedes Gehirn beherrschten, das nachfühlend und ~~nachdenkend~~ mitdenkend den Geist der Zeit in sich erfuhr. Da wir die richtunggebenden Impulse so unmittelbar erlebten und uns dem Expressionismus, dem Kubismus und ihren Nachfolgern mit immer neuer Intensität verbanden, neigten wir dazu, im künstlerischen Schaffen einzig und allein Ausdruck von Zeit und Gesellschaft zu erkennen und anzuerkennen, die Richtungen als solche also zu überschätzen und alles, was abseits von dem so heiß umstrittenen Ideengut lag oder zu liegen schien, entsprechend zu unterschätzen. Aber die letzten Jahre, die so mancher unserer Hoffnungen statt Verwirklichung Vernichtung brachten, haben uns gelehrt, durch die Relativität zeitbedingter Begriffe hindurchzublicken und ~~[illegible]~~ positive künstlerische Werte auch dort gewahr zu werden, wo sie ganz still und einsam und unter ungünstigen Lebensbedingungen gedeihen. Da erschien Glasners malerischer Arbeitsprozeß nicht mehr ~~langweilig~~ einförmig, seine Grafik nicht mehr im Technischen befangen. Im Gegenteil, ~~dafür~~ was er bildete und wie er es bildete, erzwang nach und nach die Bewunderung, die wir ~~jeder Erscheinung~~ allem zollen, was echt und einheitlich in sich geschlossen und daher charaktervoll ist.

Glasser ist ein heimischer Künstler. Nur um den schlechten Beigeschmack dieses Wortes im vorhinein zu tilgen, sei die Grenze gegen jede üble Heimatkunst mit aller Schärfe gezogen. Fernab jeder sentimentalen Anpreisung meint er nichts als die Natur. Ihr allein gilt seine ~~ernste und~~ schlichte Verehrung, wenn er holländische (oder südfranzösische) Ebene, ~~italienische Küste~~ österreichische Alpentäler malt; und nur sie allein sucht er in den sich immer gleichen, ~~aber~~ doch nur sich selbst gleichen Beskiden. Aber daß er sie hier am eigentlichsten findet und daß ihm das Werk künstlerischer Naturverehrung hier am wesentlichsten gerät, kann (sich) nur ~~dank~~ aus einer auf Geburt und gelebtem Leben gegründeten Affinität erklären. Wie den Beskiden ~~selbst~~ eine freundlich ernste Ausgeglichenheit eigen ist und jene milde Bergheit, die im Betrachter ~~schließlich~~ Beruhigung auslöst, ~~ist~~ hat auch Glassers (subjektive) Art, die Natur zu sehen, die ernste Anmut des Objektes ~~selbst~~. Und nur ~~in besonderen Fällen~~ (selten) steigert sich dieses Herbe, aber niemals düstere Temperament zu den höheren Akzenten, die der Dynamik der Tatra entsprechen.

Die letzte Parallele mit der festen ~~Ste~~ Stetigkeit und (ruhigen Kraft) der Beskidenformen findet seine Kunst schließlich in der Solidität ihrer Mittel (und inneren Ergebnis): in der sauberen Gesinnung edlen Handwerks, die den (mühevollen) Entstehungsprozeß seiner mehrfarbigen Linolschnitte kennzeichnet; und in der lustvoll ~~zarten~~ leichten Andeutung dieser Kammerkunst.

חברטע ברײנע, לײט אַלױ גוט, שרײַבט איר
דעם אַרטיקל אױף דער מאַשין מחוץ װײַטער
ארבעט-שטוב. איר װעט איר, פֿאַרשטײט
זיך, דערפֿאַר רעכענען דעם נאָרמאַלן פּרײַז.
מיט גרוס
כ׳האָף אַז גרײַזן לײענען קײנע ניט. א.ש.

אָטאַ שלײַז.

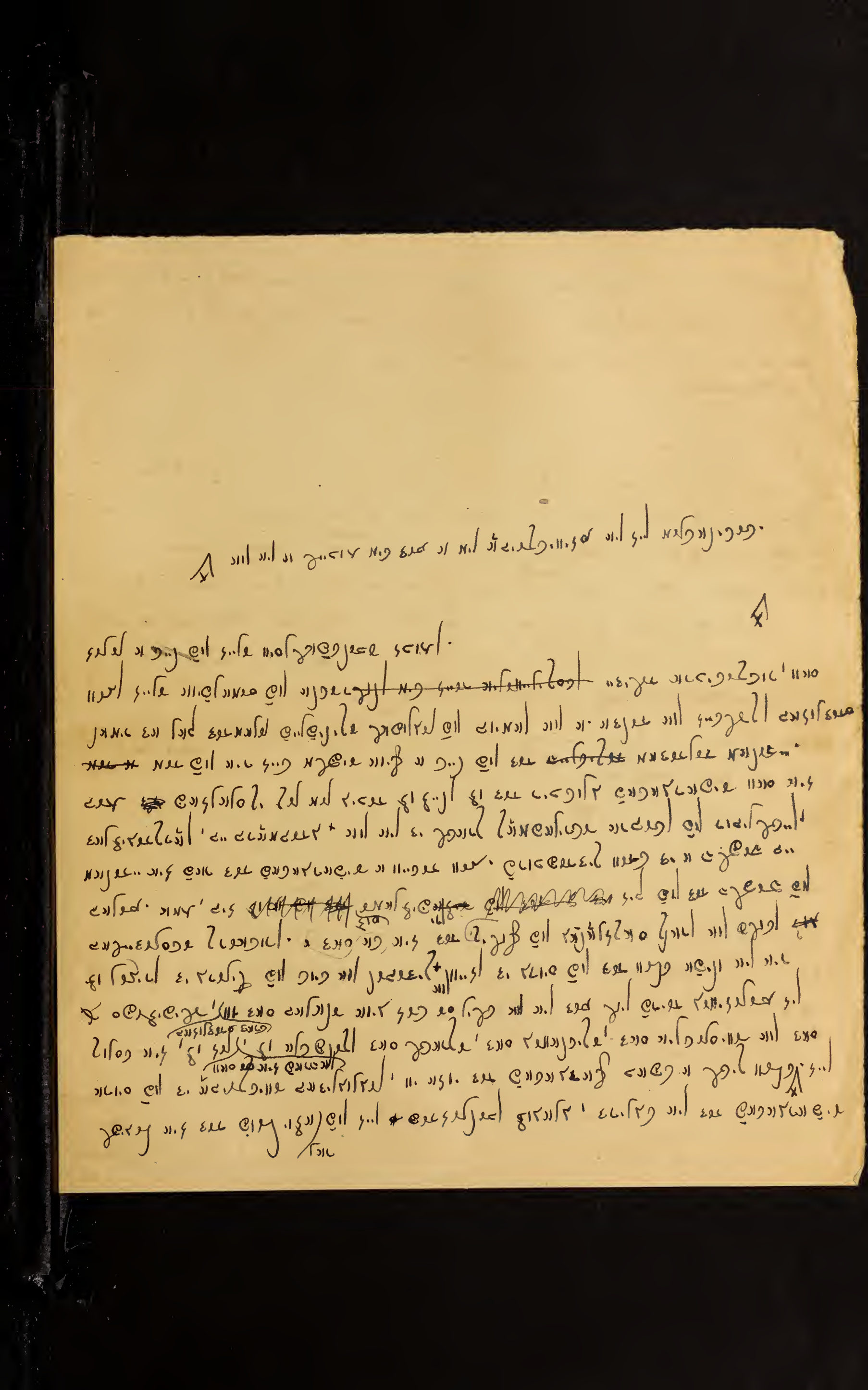
צװײ באַגעגעניש אין װאַרשע.

נתן שפּיגל.

ס׳איז זײַן טאַלאַנט און זײַן גורל צו קריגן אױך אַלדינג מיט אַלײן אינטענסיװקײט אַז ט״ל(מאָל) װערט
אין דערשלאָגן. װאָס פֿאַר אַ טיף און מיט שטיק װעלט איז באַהאַלטן אין אַפֿאַר מיעסער אַלטער שטײן,
װאָס פֿאַרט דעמאָניש כוחות ~~דר~~ װײַלן זיך אַרױס פֿון אָבגעריכטע פֿלעקס פֿון אַ פֿאַראַכטעטער
מאַרינאַרקע, פֿון אַ קרומען דאַך, פֿון „שטילן װינקל אין „נאַלעטאָריע". ~~[illegible]~~ נתן שפּיגלס בילדער
צײגן אַ צעלעטענער פֿאַל פֿון אַרײַנפֿילן זיך אין „טױטע" און „לעבעדיקע" יחידים. פֿון די טױטע
דרינגט אַרױס אַ אין לעבן און ~~[illegible]~~ לעבעדיקע אָרגאַנישע פֿאָרמען די שטילקײט, די פּאַסיװיטעט
פֿון אַ זאַך. ~~אַלײן װאָס פֿון אַרײַנקוקן~~ כאַראַקטעריסטיש איז, אַז זײַן פֿאַרינטערעסירן ~~זיך~~
~~פֿײַנער~~ פֿײַנער ניט קײן פֿױלער; זײַנע פּאָרטרעטיסטישע איבערלעבונגען קאָנצענטרירן זיך אױף (אָפֿילו בײַ מענטשן)
קני, אױף פֿלעקס, ~~[illegible]~~, אױף סודות פֿון אַלטער בגדים. אַלע דערנענטערן
זיך צו דעם אַבסורדקײט, אַלײן אַרײַנקוקן אין זײַן אינװײניקסטן תוך האָט שױן אײנמאָל געבליט אין
דער געשיכטע פֿון קונסט — אין דער קלאַסישער צײַט אין כינע. אָבער אױב שפּיגל איז אַן מיסטיקער
איז ער אַ מאָדערנער. אַ קינד פֿון 20 יאָרהונדערט איז זײַן באַציִונג צו די מאַטעריאַלן, קלאָר לאָגן
זײַן מיסטישער מאַטעריאַליזם. ~~[illegible]~~ קלאָר איז די קריטיק פֿון (מיט פֿאַרשײדענע ספּעציפֿישע ~~[illegible]~~
דערשײנונגען פֿון דער הײַנטצײַטיקער קולטור און קונסט, און דער ליטעראַטור לאַשל מיט דער ריכטונג
פֿון דבורה פֿאָגל און גלײַכצײַטיק מיט געװיסע פֿענאָמענען אין דער הײַנטיקער פֿאָטאָגראַפֿיע.

פֿאָטאָגראַפֿיס.

~~די פֿאָטאָגראַפֿיע~~ די אין װיסטשאַפֿטלעך פֿון איר פֿאָטאָגראַפֿישער סקעפּטיק אײַלן (גענומען) נײַער װוּפֿטן פֿון דער ייִדישער לאַנדשאַפֿט-
טעניקאַל־ראַפּ און ~~[illegible]~~ ס׳איז װערט ניט איבערגעטריבן דאָס אַנטװיקלונג אין ערנסטער בײַ-
שטײַגונג צו דער ראָמאַנטיש-קינסטלערישער דערציִונג פֿון אױסזעלנער מאַסן. װאָס זײַ אַ מאָלער װ



JÜDISCHE KUNSTBÜCHER.

Das kleine Volk der Juden, ~~hat~~ das die Bibel u. die Idee des Monotheismus hervorgebracht, hat, ~~dessen~~ Propheten ~~haben~~ vor Jahrtausenden das Ideal einer sittlichen Weltordnung, der sozialen Gerechtigkeit u. des ewigen Friedens verkündet haben, das auf alle Leiden der Diaspora ~~mit noch~~ durch gesteigerte Vergeistigung reagierte u. schließlich an der ~~materiellen u. geistigen~~ Kultur seiner Umwelt einen Anteil erreichte, der nicht mehr fortzudenken ~~ist~~ u. auf manchen Gebieten, wie (wirtschaftsgeschichtlich u. soziologisch) in der Wissenschaft u. in der Literatur, ~~wirtschaftsgeschichtlich u. soziologisch u. im Wirtschaftsleben~~ entscheidend geworden ist, dieses kleine Volk weist die merkwürdige Anomalie auf, fast keine Kunstgeschichte zu haben, ~~[illegible]~~ sich in dieser Hinsicht ~~zumindest~~ nahezu unschöpferisch oder doch sehr unselbständig zu verhalten. Erst seit wenigen Jahrzehnten ist eine Änderung dieses Verhaltens zu beobachten; verschüttete Kräfte scheinen in den Juden besonders der jungen Generation zu erwachen, der Grübler u. Träumer öffnet die verschlossenen Augen u. gestaltet das Erlebnis des Schens, zu dem er nicht durch eine ~~geschlossene~~ feste Tradition geführt würde wie die Künstler der andern Völker. Im Grunde allein, steht er oft zaghaft ~~[illegible]~~ den unbegrenzten Möglichkeiten seiner ~~traditionslosen~~ Gegenwart gegenüber. Aber traditionslos oder doch traditionsarm ist er nur in der Formensprache der bildenden Kunst, nicht als Mensch: in sich selbst hat er die Last eines großen Erbes zu tragen, das nach Ausdruck verlangt. Gibt es nun in

der Art dieses Ausdrucks etwas irgendwie Spezifisches, das auch in den jüdischen Kunstschöpfungen der Vergangenheit jenseits aller Einflüsse der Umwelt nachweisbar wäre, gibt es also, wie es (im prinzipiellen Sinne) eine spanische, eine ~~chinesische~~ persische Kunstgeschichte gibt, auch eine jüdische?

Diese Frage ist in der letzten Zeit wiederholt erörtert worden, unter dem Eindruck palästinensischer Ausgrabungen u. moderner Kunst; die Erfassung eines bedeutungsvollen kunstgeschichtlichen u. mittelbar auch völkerpsychologischen Problems ist unterwegs. Zahlreiche ~~zum Teil~~ Einzelschriften u. zwei Arbeiten über das Gesamtproblem liegen bereits vor. Den Mut, unser sporadisches Wissen um die komplizierten Sachverhalte zum ersten Mal zusammenzufassen, hatte schon 1928 Karl Schwarz, der sein Buch maßvoll u. vorsichtig „Die Juden in der Kunst" nennt (Welt-Verlag, Berlin). Eine Pionierarbeit, in der das Material fleißig zusammengetragen ist, ohne durch übertriebene Genauigkeit zu ermüden, ein Grundriß, der zur Weiterarbeit einlädt. Dem Verdienst der Erstlingsarbeit entsprechen auch typische Schwächen; trotz Spengler in die Konventionen Altertum, Mittelalter u. Neuzeit u. darüber hinaus noch in die einzelnen Kunstgattungen, Malerei, Graphik, Plastik, Architektur etc. gegliedert, meistert sie die Sprödigkeit des Stoffes nicht u. läßt insbesondere ~~noch~~ das Kernproblem noch im Unklaren: wo hinter den zu allen Zeiten deutlich wirksamen Einflüssen ein eigentlich Jüdisches ~~[illegible]~~ zu finden sei. Das klarer

herauszuarbeiten, der prinzipiellen Frage energischer zu Leibe zu rücken, bemüht sich Ernst Cohn-Wiener in dem bei Martin Wasservogel in Berlin erschienenen Buche „Die jüdische Kunst". Die zweite Stappe; sie hat Schwarz' Arbeit zur Voraussetzung und geht konsequent über sie hinaus. ~~Cohn-Wiener sehr~~ ~~schreibt mit nicht geringerer~~ Mit Schwarz hat Cohn-Wiener große persönliche Wärme gemeinsam, ~~Sprache~~ ist aber sachlicher, methodisch gliedert er weniger und wirkt einheitlicher. Das herangezogene Material ist reicher und reproduktionstechnisch besser verwertet, die Untersuchung im Einzelnen wissenschaftlich reifer. Cohn-Wiener hält sich fest an den Leitgedanken, vielleicht zu fest und dadurch erhält seine Methode einen stark axiomatischen Einschlag, der Titel fordert Opfer.

Aber völlige Unzulänglichkeit, die freilich durch die historische Fassung zum Teil erklärt ist, weisen ~~[illegible]~~ beide Arbeiten der modernen Kunst gegenüber auf und diese praktisch so wichtige Stelle ist ihre Achillesferse. ~~Daß Schwarz an einem Marc Chagall ganz versagt,~~ Das war Pissarro, Israels und Liebermann zu der ohnedies unbestrittenen Geltung kommen, daß aber Schwarz an einem ~~Marc~~ Chagall ganz versagt und daß der Leser beider Bücher von der Kunst Kopmars, Meidners, Merkels, Modigliianis und Pascins kaum oder gar nicht berührt wird, daß er von Ehrlich, Feininger, Floch, ~~Kis~~ Gottlieb, Kisling, Segall, Soutine und Szwarc ebensowenig und von manchem Künstler, der ~~es~~ die Aufmerksamkeit der Mitlebenden verdient, nichts erfährt, daß somit der Wille und die Sendung ~~der ganzen~~ lebenden Generation ungekannt und ungedeutet bleibt, macht auf dem nun betretenen Wege einen dritten Schritt notwendig. Dr. Otto Schneid.

vorgefaßten Meinungen an das Kunstwerk heran und glauben bald durch abfällige Kritik, bald durch schwärmerische Begeisterung das Richtige zu treffen. Aber so geht ihnen ein wesentlicher Wert, den gerade das Kuntwerk zu geben vermag, verloren. Denn während wir im übrigen Leben Menschen und Dingen gegenüber nur Sympathie und Antipathie kennen wollen und uns von diesen Empfindungen immer beherrschen lassen, kann uns die Kunst über unser gewohnten Zuneigungen und Abneigungen hinweg zu einer reineren, objektiveren, also freieren Denkungsart erheben. Sie wird unser persönliches Empfinden nur so wirklich bereichern und steigern können. Um zu solchem Sehen zu gelangen, daß uns Kunst und Leben aufzuschließen vermag, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß nicht von unserer Zustimmung oder Ablehnung Wert und Unwert des Kunstwerkes abhänge, daß das vielmehr einfach vorhanden sei oder nicht und daß es nur an uns liege, die Augen zu öffnen und zu sehen. Rechtes Sehen ist also mehr als Kritik und mehr als Begeisterung denn es erschließt uns die Dinge und den Dingen uns selber, da sie in uns fruchtbar werden und uns mit ihrer großen Kraft erfüllen.

Lernet Sehen!
von Dr. Otto S c h n e i d.

Das Sehen ist eine jener begnadeten Fähigkeiten, die Alle zu besitzen glauben, die deshalb von den Menschen auch nicht genug gewürdigt wird. Nur derjenige ahnt, was sehen heißt, der eines Tages bestürzt und beglückt die Entdeckung macht, dafür oder dafür oder gar für alles Sichtbare, für die Welt im Kleinen und für die unendlich große Welt blind gewesen zu sein. Das menschliche Auge, durch unsere naturferne Lebensweise verkümmert, ist uns ursprünglich als ein wunderbar empfindsames Organ gegeben, das höchste Wertmöglichkeiten und höchste Glücksmöglichkeiten enthält. Wie sehr es zumindest bei den meisten Stadtmenschen seine wesentlichen Gaben eingebüßt hat, erkennt man schon daran, wie schlecht man sich gewöhnlich seine sonst so häufigen Augeneindrücke merkt. Wer kann sich mit geschlossenen Augen etwa die Einzelheiten des Haustores vergegenwärtigen durch das er aus- und eingeht? Wer kann vertraute Landschaften und Menschen auswendig richtig beschreiben, wer kann überhaupt richtig, d.h. anschaulich beschreiben? Bis zu einem gewissen Grade ist das sehende Auge freilich ebenso eine Gabe der Natur wie das gute Gehör, aber nur bis zu einem gewissen Grade, denn verständige Erziehung und Selbsterziehung vermag fast an allen, insbesondere aber an den jungen Menschen Wunder zu vollbringen, die einer Staroperation vergleichbar sind. Den Weg zu höchstem, sinnvollem Sehen weist uns naturgemäß die Kunst. Das Einzige, was das Kunstwerk von seinem rechten Betrachter verlangt (und das ist gar nicht wenig), ist, daß er die Augen öffne und es wirklich sehe. Die meisten Leute, Wissende und Unwissende, treten ja mit

Moeses Applebaum.

von Otto Schneid.

Wenn es bei dem heutigen Stande der Entwicklung noch verfrüht erscheint, von einer jüdischen Kunst zu sprechen, so liegt das an der Untiefe der jüdischen Renaissancebewegung in den westlichen Ländern, am starken Aufgehen der Juden in den westlichen Kulturen, an ihren schwachen Fortschritten in der Besinnung auf Blut und Seele. Solche Besinnung, die von den besten Geistern des westlichen Judentums als sittliche Aufgabe empfunden wurde, war im Osten nicht notwendig. Denn abgesehen von der noch so unerkennbaren Entwicklung im neuen Russland erwächst hier das Dasein und Schaffen des Einzelnen aus dem kräftigen breitem Lebensgrund der Gemeinschaft. Was etwa die Juden Polens in der jüngsten Zeit auch in bildender Kunst hervorgebracht haben, ist bei aller natürlichen Differenziertheit der einzelnen Leistungen aus gemeinsamer seelischer Tradition verständlich. Von jüdischer Kunst sind wir wohl noch weit entfernt; aber es gibt eine ostjüdische Kunst.

Einer ihrer charaktervollsten Träger war der Maler Moses Applebaum, der vor kurzem in Kattowitz gestorben ist. Wer sein Schaffen kannte und von seinem Geiste berührt war, bedurfte nicht erst der Katastrophe seines Todes, um sich coram populo in jeder Form zu Applebaum zu bekennen. Denn seine Kunst war von reichem Können und übergrossem Wollen getrieben und es war ein vorbildliches Menschentum, das nach einem kaum 40jährigen Heldenleben unterging. Applebaum stammte von ganz armen Eltern aus Mszczonów, einem typischen Judenstädtchen in der Nähe von Warschau; von da trieb es ihn früh zur Kunst und in die Welt. An der Akademie in Liverpool erhielt er

In allen diesen Bildnissen spielt auch der Bildaufbau als solcher eine gewisse Rolle. Die Ausgewogenheit der Massen untereinander und das Verhältnis von Masse und Raum, die Spannung zwischen Bildebene und Tiefe, die Verwertung farbiger, flächiger und linearer Formelemente, sind für das Porträt wertvoll, für die Komposition jedoch bestimmend. An den Werken dieser Kunstgattung, die für unsern Künstler in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung gewonnen hat, erkennen wir das Walten eines Baumeisters, der den Bildgedanken von der ersten mühelosen Eingebung durch alle Komplikationen der Begegnung von Geist und Materie hingebungsvoll bis zur äussersten Klärung der Form verfolgt. In den nach 1920 entstandenen Kompositionen, wie etwa in den "Ruderern" und den "Gartenarbeitern" einer New Yorker Privatsammlung, in dem "Vorabend eines Festes" im Krakauer Museum und einer Variation des Themas bei einem Pariser Sammler und insbesondere in der "Rückkehr der Fischer" einer Breslauer Sammlung sowie den "Bäckern" in New York kommt durch die Anordnung der Gestalten und ihre Bewegungsmotive eine gewisse Dynamik zur Geltung. Aber diese Bewegungsmotive haben ihr Ziel nicht etwa ausserhalb ihrer selbst, wie etwa in der Gotik und im Barock, sondern bewirken in ihrer Ausgewogenheit untereinander ein ideales Gleichgewicht der Gesamtkomposition, die ihren Schwerpunkt so in sich findend, die Kräfte der Bewegung zum Endziel der Ruhe führt. Zuständliches Sein fast im antiken Sinne erfüllt schliesslich das "Abendmahl der Fischer" in New York, das "Abendmahl der Armen", ein Fresko, Gemälde wie die "Drei Frauen" der Londoner Leicester Gallery und eine aus 8 weiblichen Gestalten gebaute Gruppe und wird als gleichsam verhaltene Bewegung oder als Ruhe in der Bewegung auch dort fühlbar, wo wie in den "Konservenmacherinnen" oder in den nahezu als reines Weiss in Weiss gemalten New Yorker "Anstreichern" thematisch eigentliche Handlungen gegeben sind.

Studien stürzte, zu den Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens hinabstieg, als wollte er das Anschauen und Erfassen der Welt aufs Neue beginnen, bestärkte uns in der Hoffnung, dass er auf dem Wege zu gewaltiger Meisterschaft sei. Der Tod allein konnte ihn an der Erreichung der letzten Ziele hindern; doch das Lebenswerk, das Applebaum hinterliess, dürfen wir als edles künstlerisches Gut dankbar bewahren.

Otto Schneider
Papers

'erholt
ngeben=
nach
odernen
e eine
n wir

ilich,
wiewohl
A nicht
lich_
annten

OSTJÜDISCHE KÜNSTLER.

In den letzten Jahren haben sich Einzeluntersuchungen u. zusammenfassende Schriften wiederholt mit dem spröden Problem einer jüdischen Kunstgeschichte beschäftigt. Eine von der Kunst der umgebenden Völker durchsetzte, aber zumindest stellenweise eigene Kunsttradition der Juden darf danach als gesichert gelten. Aber mag der westlichen Länder der Anteil der Juden an der modernen Kunst im Verhältnis zu ihrer Bevölkerungszahl noch so überraschend sein, ~~fortlebende~~ eine gebrochene ~~Tradition~~ Überlieferung, natürliche Verbundenheit mit dem gesamten Empfinden des alten Volkes finden wir heute ~~ganz eindeutig doch~~ nur im nahen Osten.

Europa kennt seine ~~Osten~~ östlichen Länder wenig u. ein jüdisches Kunstleben in ihnen gar nicht. Denen freilich, die in Paris ~~zum~~ das grosse Format gefunden haben, fehlt es nicht an Anerkennung u. wiewohl gerade die Wesentlichsten, wie Chagall, Marek Szwarc, Leopold Gottlieb u. die Orlowa ~~dort~~ nicht nur unverfälscht geblieben, sondern ~~dort~~ zu besonderer Entwicklung ihrer Ursprünglichkeit gelangt sind, soll hier nicht von ihnen, sondern von wenig Bekannten u. Unbekannten im Osten selbst die Rede sein.

~~MAREK SWARC.~~ Marek Szwarc.

Von Dr.Otto Schneid- Wien.

Nationalismus bedeutet für kleine Künstler die Gefahr der Beschränkung,der Verengung,des Stockenbleibens.Für den Grossen heisst Verwurzeltsein im Volkstum:die Sendung,ins Menschheitliche emporzuwachsen.So will auch die jüdische Kunst von Marek Szwarc,der dem schicksalhaften Drange und den schöpferischen Möglichkeiten seines Blutes spezifische Gestalt gibt,als ein durch seinen Ursprung nationales Gut,in ihren letzten Zielen aber als allgemein menschlich verstanden werden.

Jüdisch ist diese Kunst in zweifachem Sinne.Erfüllt von der ganzen Gefühlswelt des Juden,seiner Innigkeit,seiner Inbrunst,seiner Leidenschaft,erfüllt von der eigenen Geistigkeit des Ostens,die westlicher Einfluss nicht zu trüben vermochte, ist sie auch technisch dem polnischen Judentum,dem der Künstler entstammt,eng verbunden.Denn gerade unter den Juden Polens hat die Metallplastik,besonders die Bearbeitung von Gold,Silber,Kupfer und Messing,die von Namenlosen bescheiden als Handwerk und nicht als Kunst geübt wurde,eine schöne Vergangenheit und blieb noch bis in die jüngste Zeit lebendig.Das innige Verhältnis zum Metall als Material, das diesen würdigen Meistern eigen war,bildete auch die Voraussetzung für Marek Szwarc Künstlerentwicklung.

1892 in Zgierz in Polen geboren,ging er,als die allgemeinen Bildungsmöglichkeiten des Städtchens erschöpft waren, zu einem Schlosser in die Lehre,arbeitete dann ein Jahr in einer Metallwarenfabrik und besuchte eine Mechanikerschule.Von hier aus schien ihn sein heftiger Drang zur Kunst den direkten Weg seiner eigentlichen Sendung führen zu sollen,aber er musste erst auf Umwege geraten,ehe er den Sinn seiner Sehnsucht erkennen und ihm

folgen konnte. Ihn, der die Metalle früher nur ausdruckslos bearbeiten durfte, zog es jetzt zu "freier" Gestaltung, die er von der Bildnerei in Stein erhoffte. Auch in Paris, wohin er als 18jähriger kam, finden wir Marek Szwarc anfangs ausschliesslich mit der Steinskulptur beschäftigt. Der Erfolg einer lebensgrossen "Eva" die er 1913 im Salon d'Automne ausstellte, mag ihn darin noch mehr ermutigt haben. Eine Russlandsreise führt ihn 1914 nach Odessa, wo er die Büsten der Dichter Bialik, Mendele, und Frug ausführt. Der Weltkrieg überrascht ihn in Polen, die Erschwerung der Bildhauerarbeit während des Krieges führt ihn hier und seit 1917 wieder in Russland zur Malerei, die er, 1920 nach Paris zurückgekehrt, fortsetzt, bis ihm die Erkenntnis aufgeht, dass die handwerklich streng gebundene Metallplastik seine wesentliche Aufgabe sei und dass hier seine tiefsten Ausdrucksmöglichkeiten liegen. Erst jetzt, seit 1925, kamen auch die ganz grossen Erfolge auf den Ausstellungen in Paris und anderen europäischen und amerikanischen Städten, kam der Einzug seiner Werke in grosse Museen und Privatsammlungen.

Gleich eines der ersten Kupferreliefs der Epoche beweist, dass der Künstler in ehrfürchtiger Erneuerung der Tradition seinen rechten Weg gefunden hat. In der Szene "Abraham und die drei Engel" /1924/ führt die schwierige Technik von selbst zu weitgehender Abbreviatur, zur beschränkung auf das Wesentliche und zu umso intensiverer Durchgeistigung. Die Darstellung hat eine Urwüchsigkeit und Innigkeit wie sie die abendländische Kunst vielleicht nur zur Zeit Giottos aufwies; die engegeschlossene Gruppe der vier polnischen Juden, ein kindlich gesehenes Haus, Sarah, die polnische Jüdin,

etwas wie Bäume: keine Spur von Genre und doch die als zeitlich nah und in fast lokaler Intimität erlebte biblische Atmosphäre. In der selben Zeit mag auch sein Mosesrelief entstanden sein. Zwischen zwei begleitenden Halbfiguren ragt er im Halbprofil auf, mit den Tafeln in den Händen, Gebetsriemen an Haupt und Arm, und fern hinter seinem Buckel ist der wüste Tanz um das goldene Kalb angedeutet, über dem aus der rechten oberen Bildecke als primitives Symbol des Undarstellbaren Strahlen aus dem Dunkel hervorbrechen. Vor der ungeheuern Ausdruckskraft, die von der Formwirkung der Linie ausschwinge, aber auch von der merkwürdigen Verzerrung der monumentalen Gestalten ausgeht, stehen wir vielleicht einen Augenblick lang befremdet, um dann desto tiefer zu erkennen, wie sehr wir uns gewöhnt haben, das biblische Thema durch die Brille der abendländischen Kunst, vor allem in italienischem Sinne zu sehen. Marek Szwarc hat hier ganz aus den Quellen orientalischer Seelenhaftigkeit geschöpft, die Stimme des Blutes verstanden. Um wieviel selbstverständlicher erscheint die gleiche Formensprache in dem gegenständlich aus zeitgenössisch-ostjüdischem Leben geholten Relief der "Zwei Musikanten"! Dem Grotesken nicht minder nahe, doch heiter in der Grundstimmung, als Komposition alt, doch geistvoll variiert, führt sein "L'chajim" eine Gruppe zechender Männer und Jünglinge, zu einer Raumauffassung, in der die Rückkehr zu asiatisch-mittelalterlicher Perspektive bewusst vollzogen ist.

Wie das Neue Testament in hebräischer Sprache als natürliche Fortsetzung des Alten anmutet, so gibt Marek Szwarc auch dem altchristlichen Motiv die eigentümliche Fassung, die wir als semitisch empfinden: "Jakobs Traum" /1925/ der "Gute Hirte" /1927/

der"Lanzenstich" /1928/ die "Veronika" /1929/ und die Vision von "Mosis Tod" /1930/ bilden solche organische Einheit.Die Formensprache dieser Metallreliefs, ~~deren~~ deren Wesentlichkeit die Steinbildnerei des Künstlers freilich nicht erreicht,lässt in den letzten Jahren die Festigung und die Beruhigung erkennen,zu der die moderne Kunst ganz allgemein und gerade der leidenschaftlich Veranlagte aus besonderem Bedürfnis gelangt ist.Doch nach wie vor sieht er alles prinzipiell,alles wuchtig und gross."David und Bathseba","Bileam und der Engel" und die "Versöhnung" /1927/ bezwingen uns in ihrer Unmittelbarkeit.In breiterem Vortrag,doch darum nicht minder tief, erschüttert uns die vielfigurige Komposition"Der Tod des Rabbi"/1928/,aufgebaut aus einer raumabschliessenden Gruppe am Totenbette und einer Vordergrundschicht aus zwei Männern,die dem Toten das karge Lager auf dem Fussboden bereiten.Das Gefühl der Heiligkeit,innige Vertrautheit mit dem Thema des Todes,haben hier aus wohlverstandener nationaler Tradition das allgemein menschliche Seelengut hervorgebracht,dass wir an den besten Werken von Marek Szwarc bewundern und lieben.

Le Corbusier und sein Gesamtwerk.

Die letzte Tat der französischen Architektur war der Klassizismus. Man muß sich das vergegenwärtigen, um das Wirken eines Mannes zu ~~verstehen~~ würdigen, der, nur mit wenigen ~~Landsleuten im Bunde~~ Freunden, im heutigen Frankreich einer noch immer geschlossenen Front des akademischen Epigonentums gegenübersteht, einer Baugesinnung, die viel für malerische Effekte und für kunstgewerblichen Zierat, für repräsentative Durchblicke und pathetische Fassaden übrig hat, aber nichts für Architektur. Wie hoch die ~~heutige~~ gegenwärtige Malerei in Frankreich über der in Deutschland stehe, in der Baukunst Deutschlands sterben die historischen Ziermeister aus und eine ganze Generation starker Architekten ist am Werke, um den Bedürfnissen der lebenden Menschen in vorbildlicher Weise zu dienen. Inselhaft hingegen ist ~~[illegible]~~ die ~~gewaltige~~ große Leistung von Le Corbusier (Ch. Ed. Jeanneret) und seines ständigen Mitarbeiters Pierre Jeanneret, über die uns, herausgegeben von O. Stonorov und A. Boesiger (Verlag Dr. H. Girsberger & Cie., Zürich), eine umfassende, ~~gut~~ endlich illustrierte Bilanz seit ~~längerer Zeit~~ einigen Monaten vorliegt. Eine französische Reise verschob den Bericht über dieses Buch bis jetzt; aber sie bestärkte von neuem den Eindruck von Corbusiers Isoliertheit, von der geringen Tragweite seiner Wirkung auf die Allgemeinheit, überzeugte somit noch mehr von der Verdienstlichkeit seines Kampfes.

Schon die ersten Projekte nehmen das Wesentliche späterer Werke überraschend vorweg. Die Idee eines Haus-Skeletts aus Eisenbeton, dessen regelmäßige vertikale Pfosten auf gesonderten Fundamentblöcken ruhen, ermöglicht eine beliebige Anzahl von Stockwerken, jede

2 horizontale Ausdehnung ist damit die größte Freiheit in der Organisierung des Grundrisses vom Kleinhaus bis zum Massenwohnbau, ~~ermöglicht~~ ~~das Typ „Dom-Ino"~~ System, 1914/15 erstmalig geplant ist immer wieder verwertet. Deutschland lernte es 1927 in dem großzügigen Siedlungsexperiment Weißenhof bei Stuttgart kennen, wo Corbusier in seinen beiden Häusern wie ~~öfter schon später wiederholt~~ durch teilweise Weglassung der Wandungen des ~~Unter~~ Parterregeschosses ~~die Überraschung~~ ist Fortsetzung des Gartens unter dem schwebenden Hause den Eindruck eines Pfahlbaues hervorrief. Auf diesem Prinzip, dem sich ~~auch~~ fast immer auch der Garten auf dem flachen Dache verbindet, ~~folgen~~ beruhen ~~nebst vielen andern~~ u. a. das Haus des Malers Ozenfant, die Häuser La Roche-Jeanneret, das Haus Meyer ~~usf~~, das Palais du Peuple (Heilsarmee) und die Garage Rapail in Paris, die Häuser der Bildhauer Lipchitz und Miestchaninoff und das Haus Cook in Boulogne s. S. ~~u~~ sowie die Serienhäuser der Siedlung Pessac; ihm folgt eine reiche Villa in Garches und der gewaltige „Centrosoyüs" in Moskau, dessen Wände ganz aus Glas errichtet werden konnten. Das ~~das~~ die in derselben Grundidee gedachten Entwürfe für das neue Völkerbundgebäude, die durch die Klarheit der Konstruktion, durch Großzügigkeit der Anlage und edle Proportionen ~~zu~~ eine monumentale architektonische Kundgebung darstellen, zu Gunsten von 4 akademischen Architekten verworfen wurden, ist immerhin lehrreich. Le C. plante dazu ein kühnes „Musée Mondial", eine Rampenpyramide aus Museumssälen, die sich ~~Le Corbusiers besondere Bedeutung liegt trotz dem nicht~~ den altbabylonischen Zikkuraten anschließt, wie sie neuerdings rekonstruiert worden sind.

Widmung des einen Autors an den andern. Und Aber was soll man ~~wir~~ davon denken, daß in der zweiten Auflage als Verfasser nur noch Le Corbusier angegeben ist?

Als Maler sehen wir Corbusier unter der Einwirkung der Kubisten und der von Léger, aber vor allem unter dem Einfluß Ozenfants. Eine so einschränkende Feststellung über den Maler wie auch ~~die~~ Probleme am Schriftsteller vermögen aber nichts gegen die Dankespflicht, die dem genialen Architekten und einem der führenden Geister unserer Zeit gebührt.

Dr. Otto Schneid.

V* Was die „Maisons Loucheur" (Bau von 500.000 billigen Wohnungen für Frankreich, 1929) und ihre „Trockenbauweise" betrifft, vergessen die Herausgeber allerdings mitzuteilen, daß der ursprüngliche Erfinder Gropius ist, der frühere Leiter des Dessauer Bauhauses, zumal Corbusier die Technik schon von Gropius' Stuttgarter Arbeiten her aus eigener Anschauung kennen muß. Auch berühren sich die Studien beider Architekten über Standardisierung und Industrialisierung der Baudetails derart, daß die Prioritätsfrage der Klärung bedürfte.

Weltstadtverkehrs und ihm technisch doch ganz nahe. Die Riesenbauten ~~bes~~ sind in dem schon erwähnten ~~[illegible]~~ Sinne aus vertikalen Trägern konstruiert, zwischen denen der Raum der untersten Stockwerke ~~[illegible]~~ frei bleibt, die Außenwände können naturgemäß aus Glas bestehen, zumal die Wärmeregulierung durch ein besonderes Patent geschieht. Trotz der weitherzigen Entfernung der Baukörper von den Verkehrswegen, an denen noch Flachbauten mit Geschäftslokalen und Cafés Platz finden, (und trotz der Einbettung in Parkanlagen) sind auf dem gleichen Flächenraum mehr Menschen unterzubringen als nach dem unhaltbar gewordenen alten System. Später hat Le Corbusier im Gegensatz zu kleinlichen Reformisten allen Ernstes ~~allen Ernstes statt vieler kleinlicher Reformen~~ die Anwendung der Idee auf das Zentrum von Paris vorgeschlagen. Dessen radikale Umwandlung in die ideale Großstadtlandschaft erscheint freilich noch undurchführbar, aber ~~[illegible]~~ wer ~~traut sich~~ wagt es überhaupt noch, von Utopien zu sprechen?

Die Großzügigkeit und Energie des Architekten zeigt sich auch in seiner literarischen Tätigkeit. Die Bewunderung für das Gesamtwerk darf uns allerdings nicht hindern, auch einen fragwürdigen Punkt genau zu betrachten. In der ersten Auflage des ~~bekannten~~ Buches „Vers une architecture" (das auch der deutsche Leser durch Hildebrandts Übersetzung „Kommende Baukunst" kennt) sind als Verfasser Saugnier et Le Corbusier genannt. Da der Erstgenannte mit dem Maler Amédée Ozenfant identisch ist, sind wir nicht wenig darüber erstaunt, daß das Buch eine Widmung an Ozenfant enthält, also die

Parallel mit Plänen für Großbauten läuft die Arbeit am Kleinhaus. So die Häuser von Troyes in flüssigem Beton: „Sie werden von oben gegossen wie man Flaschen füllt. Das Haus steht in 3 Tagen." ~~Kleine~~ Kleinferienhäuser können aber nicht nur aneinander, sondern auch übereinander gereiht werden, u. sie können an so lüftig erhöhten Standort auch einen kleinen Garten mitnehmen; so ergibt sich die Idee des Villenblocks, von dem im „Pavillon de l'Esprit Nouveau" auf der Exposition Internationale des Arts décoratifs in Paris 1925 ein Teilstück mit Etagengarten verwirklicht ist.

Le Corbusiers besondere Bedeutung liegt trotzdem nicht in seinen ausgeführten u. unausgeführten Entwürfen für Einzelbauten. ~~Grundlegend~~ Bahnbrechend ist er vor allem als Ideologe des Städtebaues, dieser so grundlegenden sozialen Aufgabe, die mit unser Aller Leben eng verbunden ist. 1922 unternimmt er den ersten großen Vorstoß mit einem grandiosen Plan für eine neu anzulegende 3 Millionen-Stadt, die, ein herrliches Gesamtkunstwerk, den Bedürfnissen unserer Zeit u. den denkbaren Aussichten für eine künftige Entwicklung so großzügig u. logisch Rechnung trägt, daß gegen den Grundgedanken kein sachlicher Einwand zu erheben ist. Zwischen ~~weiten~~ ausgedehnten Garten- u. Terrassenanlagen erheben sich, weit von einander entfernt, um einen Flugplatz u. unterirdische Bahnhöfe zentrale Wolkenkratzer, denen sich nach der Peripherie niedrigere, breitgelagerte Blöcke anschließen, alle Bauten ohne Höfe. Alles ist lüftig u. voller Licht, weitab von der Staubzone des

Von polnisch-jüdischer Metallplastik.

Zu den Arbeiten von Joachim Kahane.

Historiker künftiger Generationen werden bei Betrachtung der unsern vor dem Problem stehen, durch welche Umstände und Kräfte die Juden geradezu unvermittelt und traditionslos in die bildenden Künste einziehen und in so kurzer Zeit zu wesentlicher Bedeutung und Wirkung gelangen konnten. Freilich ist diese Traditionslosigkeit eine relative, denn auf einzelnen Gebieten, wie auf dem der Metallplastik, ~~[illegible]~~ ist eine bemerkenswerte Überlieferung nachweisbar, die in geistiger Hinsicht kultisch, in technischer Hinsicht handwerklich gebunden ist. Schild (Tass), Bekrönung (Kether) und Zeiger (Jad) für die Thora, die Menorah und andere freiplastisch gebildete oder der Wand angepaßte Leuchter, Teller für den Sabbath, den Seder und andere Festabende, und schließlich Gewürzbüchsen waren die populärsten Gegenstände, an denen die künstlerische Begabung der Juden trotz der der Kunst so ungünstigen sozialen Verhältnisse durch Jahrhunderte einige Pflege fand. In der Technik des Schmiedens, Treibens und Punzens von Gold, Silber, Kupfer, Zinn und insbesondere Messing zeichneten sich ~~namentlich~~ besonders seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts die Juden Polens aus. Es ist daher begreiflich, daß auch im modernen künstlerischen Schaffen der polnischen Juden etwas von dem guten Geist jener namenlosen schlichten Handwerker wiederkehrt.

Zu den besten Erneuerern der alten Technik gehört

Joachim Kahane, der, 1890 in Zabojki (Kleinpolen) geboren, nach Absolvierung einer Mittelschule in Tarnopol (in Lemberg u. Wien) Architektur, Malerei u. Skulptur studierte, um sich nach dem Krieg in Lemberg, später in Lodz, ganz der Metallplastik zu widmen. Wir kennen von Kahane manches schöne figurale Relief, doch seine Stärke liegt unzweifelhaft ~~nicht~~ im Ornamentalen, oder doch an der Grenze des Ornamentalen u. Figuralen. Pflanzenranken, blühende Kandelaber, Lebensbaummotive, oft begleitet von rein geometrischem Zierat, verbinden sich mit einzeln u. paarweise verwendeten stilisierten Löwen, Hirschen, Vögeln u. andern Lebewesen. Es ist für das Empfinden unseres Künstlers bezeichnend, daß ~~fast alle diese~~ seine Stilisierungen des Tieres u. der Pflanze fast immer an orientalische Schöpfungen erinnern, wie sie letzten Endes wohl alle auf ~~altsemitische~~ altsemitisch-mesopotamische Elemente zurückgehen. Ob Kahane Flächen füllt oder leer läßt, ob er seine Gestalten von einem Grunde hervortreten läßt oder sie als hintergrundlose Durchbrucharbeit (à jour) behandelt, immer erkennen wir an seinem Verhältnis zum Metall die liebevolle Materialgerechtigkeit wieder, ~~die~~ welche die Werke des alten Kunsthandwerks so wertvoll macht. Das natürliche Spiel von Hell u. Dunkel auf der Oberfläche getriebenen

Metalls hat an sich etwas Unruhiges, auch wenn das Flimmern des reflektierten Lichtes durch Aufrauhen ~~des Materials~~ oder durch Patinieren gemildert wird. Der Künstler hat es feinfühlig verstanden, dieser Eigenart des Materials (in der zumeist symmetrischen Komposition) durch Bändigung der Dynamik zu feierlichem Ernst ein wohltuendes Gegengewicht zu geben.

Otto Schneid.

(Übersetzt aus dem Deutschen von ...)

Otto Schneid
Papers

Vom Architekturwerk Erich Mendelsohns.

Erforderte die hier erfolgte Würdigung Le Corbusiers eine detaillierte Auseinandersetzung, um der grossen Leistung, aber auch ihren einschränkenden Zügen gerecht zu werden, so dürfen wir in der bei Mosse erschienenen Bilanz von Erich Mendelsohns architektonischem Gesamtschaffen kurz und freudig ein ungemein positives Zeitdokument begrüssen. Im klassischen Lande der neuen Architektur, das Deutschland trotz allen niederziehenden reaktionären Mächten geworden ist, steht Mendelsohn nicht allein, doch unbestreitbar an führender Stelle, als Führer gekennzeichnet nicht nur durch die Wirkungen, die von seinem Schaffen ausgehen, sondern vor allem durch die grosse Sicherheit und Einheit seines Künstlercharakters, die wir verschiedenen Aufgaben gegenüber an allen Etappen seiner Entwicklung wiedererkennen. Dieses Gemeinsame seiner Architekturgedanken ist die Idee der Bewegung. Hatte aber die transzendentale Geistigkeit und deren soziale Ursache, das auf Ueber- und Unterordnung beruhende Feudalsystem im späten Mittelalter zum gotischen Vertikalismus geführt, so mussten die sozialen, also auch die geistigen Kräfte unserer Zeit einen anderen dynamischen Ausdruck finden: in dem den modernen Baustoffen, dem Verkehr und der Organisation entsprechenden Horizontalismus. Gewiss auch Mendelsohns Gesamtwerk ist von Fehlgriffen nicht frei, aber ihm gebührt das Verdienst, dem notwendigen Willen unserer Zeit am folgerichtigsten Form gegeben zu haben. So hört der Künstler auf, in individualistischer Isoliertheit die grösstmögliche Originalität zu suchen; je mehr er zum Exponenten der Gesellschaft wird, desto mehr wird er auch ihr Wegweiser.

Otto Schneid

In der ersten Auflage des Buches "Vers une architecture" /das auch der deutsche Leser durch Hildebrandts Übersetzung "Kommende Baukunst" kennt/ sind als Verfasser Saugnier et Le Corbusier genannt. Da der Erstgenannte mit dem Maler Amédée Ozenfant identisch ist, sind wir nicht wenig darüber erstaunt, dass das Buch eine Widmung an Ozenfant enthält, also die Widmung des einen Autors an den andern. Und was soll man davon denken, dass in der zweiten Auflage als Verfasser nur noch Le Corbusier angegeben ist?

Als Maler sehen wir Corbusier unter der Einwirkung der Kubisten und der von Léger, aber vor allem unter dem Einfluss Ozenfants. Eine so einschränkende Feststellung über den Maler wie auch Probleme am Schriftsteller vermögen aber nichts gegen die Dankespflicht, die dem genialen Architekten und einem der führenden Geister unserer Zeit gebührt.

Dr.Otto Schneid.

Le Corbusier und sein Gesamtwerk.

Die letzte Tat der französischen Architektur war der Klassizismus. Man muss sich das vergegenwärtigen, um das Wirken eines Mannes zu würdigen, der, nur mit wenigen Freunden im heutigen Frankreich einer noch immer geschlossenen Front des akademischen Epigonentums gegenübersteht, einer Baugesinnung, die viel für malerische Effekte und kunstgewerblichen Zierrat, für repräsentative Durchblicke und pathetischen Fassaden übrig hat, aber nichts für Architektur. Wie hoch die gegenwärtige Malerei in Frankreich über der in Deutschland stehe, in der Baukunst Deutschlands sterben die historischen Ziermeister aus und eine ganze Generation starker Architekten ist am Werke, um den Bedürfnissen der lebenden Menschen in vorbildlicher Weise zu dienen. Inselhaft hingegen ist die grosse Leistung von Le Corbusier /Ch.Ed.Jeanneret/ und seines ständigen Mitarbeiters Pierre Jeanneret, über die uns, herausgegeben von O.Stonorov und W.Boesiger /Verlag Dr.H.Girsberger & Cie.,Zürich/, eine umfassende, gründlich illustrierte Bilanz seit einigen Monaten vorliegt. Eine französische Reise verschob den Bericht über dieses Buch bis jetzt; aber sie bestärkte von neuem den Eindruck von Corbusiers Isoliertheit, von der geringen Tragweite seiner Wirkung auf die Allgemeinheit, überzeugte somit noch mehr von der Verdienstlichkeit seines Kampfes.

Schon die ersten Projekte nehmen das Wesentliche späterer Werke überraschend vorweg. Die Idee eines Haus-Skeletts aus Eisenbeton, dessen regelmässige vertikale Pfosten auf gesonderten Fundamentblöcken ruhen, ermöglicht eine beliebige Anzahl von Stockwerken, jede horizontale Ausdehnung und damit die grösste Freiheit in der Organisierung des Grundrisses vom Kleinhaus bis zum Massenwohnbau, 1914/15 erstmalig geplant und immer wieder verwertet. Deutschland lernte es 1927 in dem grosszügigen Siedlungsexperiment Weissenhof bei Stuttgart kennen, wo Corbusier in seinen beiden Häusern wie öfter schon durch teilweise Weglassung der Wandungen des Parterregeschosses und

Fortsetzung des Gartens unter dem gleichsam schwebendem Hause den Eindruck eines Pfahlbaues hervorrief. Auf diesem Prinzip, dem sich fast immer auch der Garten auf dem flachen Dache verbindet, beruhen u.a.das Haus des Malers Ozenfant, die Häuser La Roche-Jeanneret, das Haus Meyer, das Palais du Peuple /Heilsarmee/ und die Garage Raspail in Paris, die Häuser der Bildhauer Lipschitz und Miestchaninoff und das Haus Cook in Boulogne s.S. sowie die Serienhäuser der Siedlung Pessac; ihm folgt eine reiche Villa in Garches und der gewaltige"Centrosoyus"in Moskau, dessen Wände ganz aus Glas errichtet werden konnten. Dass die in derselben Grundidee gedachten Entwürfe für das neue Völkerbundgebäude, die durch die Klarheit der Konstruktion, durch Grosszügigkeit der Anlage und edle Proportionen eine monumentale architektonische Kundgebung darstellen, zu Gunsten von 4 akademischen Architekten verworfen wurden, ist immerhin lehrreich. Le Corbusier plante dazu ein kühnes "Musée Mondial",eine Rampenpyramide aus Museumssälen, die sich den altbabylonischen Zikkuraten anschliesst, wie sie neuerdings rekonstruiert worden sind.

Parallel mit Plänen für Grossbauten läuft die Arbeit am Kleinhaus. So die Häuser von Troyes in flüssigem Beton: "Sie werden von oben gegossen wie man Flaschen füllt. Das Haus steht in 3 Tagen." Was die "Maisons Loucheur" /Bau von 500.000 billigen Wohnungen für Frankreich,1929/ und ihre "Trockenbauweise" betrifft, vergessen die Herausgeber allerdings mitzuteilen, dass der ursprünglich Erfinder Gropius ist, der frühere Leiter des Dessauer Bauhauses, zumal Corbusier die Technik schon von Gropius' Stuttgarter Arbeiten her aus eigener Anschauung kennen muss. Auch berühren sich die Studien beider Architekten über Standardisierung und Industrialisierung der Baudetails derart, dass die Prioritätsfrage der Klärung bedürfte.

Kleine Serienhäuser können aber nicht nur aneinander,sondern auch übereinander gereiht werden, und sie können an so luftig erhöhten Standort auch einen kleinen Garten mitnehmen; so ergibt sich die Idee des Villenblocks, von dem im "Pavillon de l'Esprit Nouveau" auf der Exposition Inter-

nationale des Arts décoratifs in Paris 1925 ein Teilstück mit Etagengarten verwirklicht ist.

Le Corbusiers besondere Bedeutung liegt trotzdem nicht in seinen ausgeführten und unausgeführten Entwürfen für Einzelbauten. Bahnbrechend ist er vor allem als Ideologe des Städtebaues, dieser so grundlegenden sozialen Aufgabe, die mit unser Aller Leben eng verbunden ist. 1922 unternimmt er den ersten grossen Vorstoss mit einem grandiosen Plan für eine neu anzulegende 3 Millionen-Stadt, die, ein herrliches Gesamtkunstwerk, den Bedürfnissen unserer Zeit und den denkbaren Aussichten für eine künftige Entwicklung so grosszügig und logisch Rechnung trägt, dass gegen den Grundgedanken kein sachlicher Einwand zu erheben ist. Zwischen ausgedehnten Garten-und Terrassenanlagen erheben sich, weit von einander entfernt, um einen Flugplatz und unterirdische Bahnhöfe zentrale Wolkenkratzer, denen sich nach der Peripherie niedrigere, breitgelagerte Blöcke anschliessen, alle Bauten ohne Höfe. Alles ist luftig und voller Licht, weitab von der Staubzone des Weltstadtverkehrs und ihm technisch doch ganz nahe. Die Riesenbauten sind in dem schon erwähnten Sinne aus vertikalen Trägern konstruiert, zwischen denen der Raum der untersten Stockwerke frei bleibt; die Aussenwände können naturgemäss aus Glas bestehen, zumal die Wärmeregulierung durch ein besonderes Patent geschieht. Trotz der weitherzigen Entfernung der Baukörper von den Verkehrswegen, an denen noch Flachbauten mit Geschäftslokalen und Cafés Platz finden, und trotz der Einbettung in Parkanlagen sind auf dem gleichen Flächenraum mehr Menschen unterzubringen als nach dem unhaltbar gewordenen alten System. Später hat Le Corbusier im Gegensatz zu kleinlichen Reformisten allen Ernstes die Anwendung der Idee auf das Zentrum von Paris vorgeschlagen. Dessen radikale Umwandlung in die ideale Grosstadtlandschaft erscheint freilich noch undurchführbar, aber wer wagt es überhaupt noch, von Utopien zu sprechen?

Die Grosszügigkeit und Energie des Architekten zeigt sich auch in seiner literarischen Tätigkeit. Die Bewunderung für das Gesamtwerk darf uns allerdings nicht hindern, auch einen fragwürdigen Punkt genau zu betrachten.

P O L N I S C H E K U N S T .

Ein ernsthafter deutscher Versuch zur Darstellung der neueren polnischen Kunst / Alfred Kuhn : Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart.Klinkhardt & Biermann,Berlin / ist schon an sich erfreulich. Wenn er erst durch ähnliche Arbeiten von polnischer Seite ergänzt würde und eine breitere Oeffentlichkeit mitreissen könnte,so dürften Kunsthistoriker für sich das Verdienst in Anspruch nehmen,Fehler der Diplomaten zum Teil gutgemacht zu haben.Denn Kuhn bemüht sich um Gerechtigkeit und Einfühlung in den Anderen,besitzt also die wichtigste Vorbedingung des Verständnisses. Er sucht,um der rechte Interpret polnischer Kunst zu werden,vor allem das spezifisch Polnische in ihr. Da ergibt sich gleich Eingangs die Erkenntnis einer tragischen Zwischenstellung der polnischen Kultur: topographisch dem Osten zugehörig und psychologisch ihm tief verbunden,glaubt der Pole den höheren Wert im Westen,lehnt den Osten ab und betrachtet es als seine historische Sendung,jenem eine Mauer gegen diesem zu sein. So ist die Geschichte der älteren polnischen Kunst,soweit sie nicht Volkskunst ist,sonderen der Herrenschicht angehört,eine Geschichte westlichen Einflusses,hauptsächlich deutschen,französischen und italienischen ; in den Glanzepochen vollzieht sich geradezu ein Teil des deutschen und italienischen Kunstschaffens auf polnischem Boden.Es ist bezeichnend,dass gegenüber diesem Verhalten der Höfe und der Kirche erst das nationale Unglück nationale Kräfte in die Kunst bringt,die sich nicht minder lebendig im Exil regen. Die erste Phase,die vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts einsetzt,nennt Kuhn " nationale Sujets,dargestellt mit fremden Mitteln " / Orlowski,Michałowski,Simmler,Kossak,Rodakowski,Brandt, Wierusz-Kowalski,Grottger,Matejko und Siemieradzki/. - Die Brüder Gierymski bilden die Brücke zu einer Kunst,die als Ergebnis konsequenter Fortentwicklung zu werten ist. Mit Mitteln,die am französischen Impressionismus gereift sind,aber doch auch formal eine eigene Note bedeuten,verkünden viele kleine und drei grosse Maler Józef Chełmoński,Leon Wyczółkowski und Juljan Fałat,den Stimmungsgehalt und Charakter der heimatlichen Landschaft und bringen den polnischen Menschen ohne viel Pathos,schlichter und gediegener zum Ausdruck. Der allgemein-europäischen Geistesbewegung am Ende des Jahrhunderts schliesst sich die polnische Kunst durch Gründung der"Sztuka"an. In ihr vertreten die genannten drei Künstler mit Stanisławski und Andern eine in französischem Sinne rein malerische Richtung,während sich die Mystiker und Symbolisten um Malczewski und Wyspiański schaaren. Eine Note besonderer Bodenständigkeit betonen Einige um die Huzulenmaler Pautsch und Sichulski und den Goralenmaler Jarowski. Die gewaltige Bedeutung von Paris für die jüngste Kunst Polens versucht Kuhn ganz mit Unrecht geringfügiger darzustellen. Ohne die Pariser polnischen und polnisch-jüdischen Grössen vom europäischen Format der Zak,Gottlieb, Kisling und Marcoussis ist die letzte Kunst Polens nicht denkbar,auch wenn diesen internationalen Begabungen nationalere wie Skoczylas und die Stryjeńska gegenüberstehen. Die Betrachtung der polnischen Graphik vergegenwärtigt uns im Wesentlichen die gleichen Verhältnisse.Die Plastik lässt uns Kuhn,der ja hier schon legitimiert ist,durch vier Künstler erkennen : " Dunikowski,dem gotischen Bewegungsplastiker,Wittig,den tektonischen Monumental-Plastiker,Szczepkowski,den Holzschnitzer und Zamoyski, den Schüler des Westens,der mittelländischen Tradition Maillols ". Ein informativ gutes Kapitel über den polnischen Kilim bildet den Abschluss.

Mängel des Buches sollen um seiner guten Absicht willen,keineswegs übersehen werden. Zur bildenden Kunst gehört bekanntlich auch die Architektur und diese hat heute noch höhere kunstgeschichtliche Bedeutung als seit Jahrhunderten. Wenn man trotzdem nur über Malerei,Plastik,Graphik und Kunsthandwerk berichten will,dürfte diese Beschränkung im Titel nicht fehlen,müsste zumindest durch einen Untertitel angezeigt sein.Dass es

in Polen ausser vereinzelten Leistungen eine wirkliche moderne Architektur nicht gibt, sollte kein Grund sein, ihr Fehlen zu verschweigen. Denn es gibt eine junge Generation begabter Architekten, die ernstes Können und Wollen, aber nicht die Macht besitzen, gegen die zäh protegierten / manchmal äusserlich modernisierten/ Stilbau-Akademiker aufzukommen.

Schliesslich ist die Rolle der Kunst im polnischen Leben ein Ruhmesblatt das mehr Aufmerksamkeit verdient hätte. Die hohe Achtung, die der Künstler, auch der durchschnittliche, beim Laien in Polen geniesst mutet heute wie ein Rest aus uralten Zeiten an. In Polen hat auch der kleine Mann den grossen Ehrgeiz, irgendein Original zu besitzen, während der bescheidenere deutsche Kapitalist sein Heim oft genug mit Riesendrucken in Prachtrahmen schmückt; das lässt sich besonders schön im Oberschlesischen Grenzgebiet beobachten.

! En étudiant l'histoire de l'art français vous y trouverez 2 grands faits, 2 magnifiques contributions françaises à l'art de l'humanité: C'est la création de l'architecture gothique au douzième siècle et celle de la peinture impressioniste au dix-neufième. J'espère qu'une légère introduction dans l'impressionisme, ses suppositions historiques, sa théorie et son développement vous sera bienvenue.

Contemporain de l'inquiétude dont l'Europe fut saisie dans les années avant 1848 il s'annonce aussi un mouvement analogue parmi les artistes francais. Envahé par l'académisme, se debarrassant d'une tradition épuisé et senile, un groupe de peintres dont le chef était Théodore Rousseau se retira au village de Barbizon, à la forêt de Fontainebleau, pour y aborder des études de la nature même, ~~et~~ pour s'y délivrer du paysage peint dans l'atélier.

Dehors de l'école de Barbizon nous devons retenir les noms de 2 artistes dont l'oeuvre était d'une importance fondamentale pour la naissance de la nouvelle conception picturale, Daumier et Courbet.

Nous allons vous présenter notre petite revue de diapositifs,

1 dont le premier „Les joueurs d'échecs" nous fait connaître Honoré DAUMIER, le fin psychologue, le grand critique de la société bourgeoise.

2 La personnalité qui devait cependant achever la volonté artistique de ses contemporains, le créateur du réalisme moderne, ce fut Gustave COURBET qui s'appelait soi-même „élève de la nature". Voilà

son chef-d'oeuvre „Les batteurs de pierres". Quel refus radical aux sujets pathétiques de l'académie ! Ce premier image sincère de la vie d'ouvriers ne fait pas appel à la charité tel qu'il font presque tous ses avantcouriers dans ce genre. Notre maître, supprimant toute mise en scène, couvrant même les visages de ses modèles impersonnels, se borne à montrer tout simplement le travail dure, la réalité prolétaire.

Courbet c'est le ~~fondateur~~ pionnier et en même temps le maître achevant du realisme français. Mais ~~ce qui~~ son art manquait encore de la lumière, il n'avait pas encore surmonté l'eclairage de l'atelier. Les choses telles qu'elles ~~se present~~ paraissent dans le plein-air, c'etait le but artistique de la génération plus jeune. La

3 gravure en bois japonaise, en vogue dans ce temps là, évoque l'admiration des peintres pour des compositions pour ainsi dire deux-dimensionales, dans lesquelles domine la surface.

4 Mais les français de 1860 ne connaissaient pas encore le classique paysage chinois du moyen-âge dont la gravure japonaise est le dernier descendant. Dans ces manifestations incomparables de l'esprit oriental ils auraient trouvé bien plus de ce qu'ils cherchaient.

5 Il faut qu'on retienne l'année 1863, celle d'une oeuvre décidante, vraisemblablement le premier tableau impressioniste, „Le dejeuner sur l'herbe" par Edouard MANET. Le frappant manque du modelé, la conception des figures toute plane — ainsi que dans les gravures japonaises — caractérisent le styl nouveau. La pensée thématique (1-2 hommes et 2 femmes nues au pleinair) n'est pas toute originaire, puisque vous la reconaissez

6 au commencement du seizième siècle dans un tableau du Vénitien Giorgione. ~~La~~ Il est cependant assez instructif à comparer les 2 variations du même sujet. L'oeuvre de Giorgione est remplie d'une atmosphère très personnelle, d'une chaudeur humaine. Chez Manet vous remarquez, ainsi que dans toutes ses créations par expl. la célèbre
7 Olympia, que le sujet n'importe plus, que l'artiste professe exclusivement le culte du métier, qu'il ne nous donne que des valeurs proprement picturales. Même un sujet sensationnel comme „Le fusillement de l'empereur Maximilien
8 en Mexique" est traité tout à fait sans émotion : il s'agit ici du beau jeu de surfaces du rapport des couleurs.
9 Dans ses dernières toiles, Manet va en s'approchant de la réalisation parfaite de la théorie impressioniste. Ce ne sont plus les choses qui figurent au premier fond, mais leur changement sous l'influence de l'air, leur transformation au milieu de la lumière naturelle. Cette composition, intitulee „Dans la serre chaude" ne profite plus du sujet que pour y réaliser l'activité de la lumière vivante, qui ~~résoudante les couleurs locales, nous offre~~ en ~~resoud~~ relachant les contours, en resoudant les couleurs locals, nous offre une harmonie coloriste supérieure.

Bien qu'il fasse considérer Manet comme le fondateur, en fait, ses oeuvres n'atteignent pas absolument

l'idée poursuivie. L'impressioniste parmi les impressionistes, le
10 réalisateur le plus conséquent du système, c'est
Claude MONET qui peignait 15 fois une seule meule de foin,
dans 15 eclairages différants, cherchant les secrets de l'atmo=
sphère remplie de soleil. Dans un de ses tableaux de cathédrales,
les derniers restes d'une conception plastique ont disparu,
le sentiment sculptural dans la peinture est entièrement sur=
monté. La lumière brillante, etincelante, vibrante, dispersée
dans l'atmosphère, enveloppe tous les details et les
résoud dans un ensemble luisant. La nature de l'objet,
le dynamisme du bâtiment gothique y est gravement négligée.
Monet ne nous donne que son impression du sujet plongé dans
le plein air.

11 L'autre maître qui a réussi, au sens propre du mot, à réaliser
l'idéal impressioniste le plus conséquemment, c'est
Camille PISSARO, le Juif portugais, ami de Monet. La ligne
y est tout à fait supprimée, l'image ne se compose plus d'un dessin
primordial et des couleurs surajoutées, elle est, au contraire,
prisée de mille taches de couleur, réciproques entre elles,
réunies à une symphonie infiniment raffinée.

12 Edgar DEGAS qui préfère pour ses jeux de lumière souvant l'eclairage artificiel et
la technique du pastel, est d'une délicatesse, d'une subtilité
inégalable. Mais chez lui ou dans

13 „La Loge" par Auguste RENOIR vous sentez probablement un
élément non-impressioniste c'est l'espace et le volumen

bien accentués. On pourrait facilement chercher dans cette oeuvre un contenu, une expression humaine, mais ce ne sont que des allusions soufflées tout subtilement.

14 Le seul de ~~sa~~ sa génération qui nous donne des rélations humaines, une psychologie intime, c'est ~~Eugène~~ Eugène CARRIÈRE qui a cause de sa manière d'envelopper ses images pour ainsi dire dans un voile, était appelé le „nuagiste".

La consequence extrême de la doctrine impressioniste, c'est

15 le pointillisme des Seurat et Signac. Dans son Port de Constantinople Paul SIGNAC nous donne une analyse optique selon la loi du prisme, en divisant les couleurs dans ses parties élémentaires. Le coloris se compose de milliers de points en couleurs élémentaires juxtaposées, se reliant à la synthèse dans nos yeux. 2 points p. exp. en rouge et bleu font ensemble l'impression d'une tache violette, de jaune et bleu résulte l'effet de ~~bleu~~ vert.

16 Il était longtemps d'usage de compter à l'impr. aussi le génie d'un Paul CÉSANNE. Il n'y a pas, en verité, d'autre art, qui s'opposerait, autant que celui de Césanne, à la theorie de l'impr. C'est en grande partie lui à qui nous devons un nouvel ordre architectural dans la peinture

17 au delà de l'impressionisme, le nouveau principe de la forme.

Nous avons vu, que dans l'impr. se manifeste un mouvement artistique dont nous admirons une pureté picturale, une finesse coloriste uniques au monde entier. Mais le fond de cet art c'est une société de bonvivants, de jouisseurs, une bourgeoisie qui, fière encore de son passé revolutionaire, donne de la peine à jouir de sa nouvelle richesse et l'éterniser. Conséquemment, on ne cherche pas d'émotions profondes, mais des joies qui n'obligent pas. L'impr., l'art le plus visuel qu'il y avait jamais, ne s'adresse pas à nos besoins profondément humains, mais à la sensibilité visuelle la plus raffinée.

C'est sa grandeur et sa borne.

GEORG MERKEL.

Wenn wir unsere historische Erfahrung zu Hilfe rufen und in dieser Zeit nach Künstlern Umschau halten, für deren Werk in einer kommenden Bestand zu wünschen und zu erhoffen ist, so laufen wir Gefahr, einen Zeitabgewandten zu vergessen, der mit aller Lebenskraft seiner Kunst selbst und nicht ihrem Ruhme lebt. GEORG MERKEL, dem vor ~~kurzem~~ 2 Jahren Pariser, ~~und~~ Wiener und polnische Maler zu seinem 5o. Geburtstag durch eine liebenswürdige Huldigung Dankbarkeit bezeugten, ist unter den wesentlichen Künstlern unserer Zeit der einsamste, den wir kennen. Die alte Gemeinschaft ist zerfallen, die neue hat ihr Erbe noch nicht angetreten; schmerzlich wird der Mangel dem Schaffenden, dem auch das bittere Glück des Denkens gegeben ist, bewusst: „ An Stelle der Gottheit, an Stelle der eine Menschheit umfassenden Religion, die einst die Quelle künstlerischen Gestaltens waren, mussten die Künstler der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft aus ihrem Einzelwesen heraus ihre Welt gestalten."

Merkel kam aus Lemberg—das jüngst trotz reichlich ungünstigen Voraussetzungen einige beachtenswerte Maler hervorgebracht hat — studierte an der Krakauer Akademie und arbeitete seit 1909 in Paris. Der Krieg, den er an der italienischen Front mitmachte, hatte für ihn die schliessliche Niederlassung in Wien zur Folge. Seine künstlerische Wahlheimat aber blieb die französische Tradition; freilich nicht diejenige, die im Impressionismus gipfelte und von der heutigen peinture picturale fortgesetzt wird, sondern die der Poussin und Claude Lorrain, die zuletzt Puvis de Chavannes am klarsten aufgenommen hatte. Wird so gesehen schon Cézanne zum gewaltigen Ergebnis ~~der~~ dieser polaren Gegensätze in der fran=

z

zösischen Malerei, so verstehen wir, dass es auch unsern Künstler immer wieder zu einer Auseinandersetzung mit der andern Richtung drängte, obwohl er ganz in der einen wurzelt.

Das Lebensgefühl, das Merkel mit jenen Meistern gemeinsam hat, ist das bei ihm noch gesteigerte Erlösungsbedürfnis, das aus den wirren Nöten der Wiklichkeit nach der wunschlosen Entrücktheit einer überwirklichen Welt, aus der ruhelosen Problematik des Menschen nach der vollkommenen Glückseligkeit des Kunstwerks verlangt. Hier muss der Grund für das innige, aus Merkels Werk nicht fortzudenkende Verhältnis zur Antike liegen, die Konstante in seiner Entwicklung, die in einer feinsinnigen Monographie von Hans Tietze /Wien 1922/ und später auch von Ernst Buschbeck /Wien 1927/ geschildert wurde. Denn der Handlungslosigkeit, dem absolut in sich Seienden der Landschaft wie der figuralen Komposition, der reinen Existenz in ihrer idyllischen Heiterkeit und in ihrer ahnungsvollen Schwermut, die uns aus solchem persönlichen Weltgefühl verständlich werden, muss ja eine Affinität zur Antike von vornherein innewohnen. Aber das Innewohnende ist unendlich fern: zwischen Erfülltheit und Ausdruck, der Idee und ihrer Gestaltung liegt der dornenvolle Weg des Denkens, die Schwerarbeit des Bildaufbaus.

Schon die seit 1909 entstandenen Bilder, die 1912 gelegentlich reproduziert, aber damals wenig beachtet wurden, müssen uns heute überraschen; greifen sie doch der französischen und deutschen Malerei der Nachkriegszeit fast vollkommen voraus. Die thematische Naivität in Verbindung mit einer gewissen plastischen Härte verliess Merkel bald zu Gunsten einer aufgelockerten Pinselführung, raumhafterer Formungen und eines Farbenwohlklangs von zunehmender Vergeistigung; die Einfachheit der aufgewendeten Mittel, Einfalt auch der reichen Komposition, die Erhebung

zösischen Malerei, so verstehen wir, dass es auch unsern Künstler immer wieder zu einer Auseinandersetzung mit der andern Richtung drängte, ob= wohl er ganz in der einen wurzelt.

Das Lebensgefühl, das Merkel mit jenen Meistern gemeinsam hat, ist das bei ihm noch gesteigerte Erlösungsbedürfnis, das aus den wirren Nöten der Wirklichkeit nach der wunschlosen Entrücktheit einer überwirklichen Welt, aus der ruhelosen Problematik des Menschen nach der vollkommenen Glückseligkeit des Kunstwerks verlangt. Hier muss der Grund für das innige, aus Merkels Werk nicht fortzudenkende Verhältnis zur Antike liegen, die Konstante in seiner Entwicklung, die in einer feinsinnigen Monographie von Hans Tietze /Wien 1922/ und später auch von Ernst Buschbeck /Wien 1927/ geschildert wurde. Denn der Handlungslosig= keit, dem absolut in sich Seienden der Landschaft wie der figuralen Kom= position, der reinen Existenz in ihrer idyllischen Heiterkeit und in ih= rer ahnungsvollen Schwermut, die uns aus solchem persönlichen Weltgefühl verständlich werden, muss ja eine Affinität zur Antike von vornherein innewohnen. Aber das Innewohnende ist unendlich fern: zwischen Erfüllt= heit und Ausdruck, der Idee und ihrer Gestaltung liegt der dornenvolle Weg des Denkens, die Schwerarbeit des Bildaufbaus.

~~Schon die~~ Gerade die ersten, seit 1909 entstandenen Bilder, die 1912 gelegent= lich reproduziert, aber damals wenig beachtet wurden, müssen uns heute überraschen; greifen sie doch der Malerei der Nachkriegszeit fast vollkommen voraus. Die thematische Naivität in Verbindung mit einer gewissen plastischen Härte verliess Merkel bald zu Gunsten einer aufgelockerten Pinselführung, raumhafterer Formungen und eines Farbenwohlklangs von zunehmender Vergeistigung; die Einfachheit der aufgewendeten Mittel, Einfalt auch der reichen Komposition, die Er=

hebung

der Phänomene zum Endgiltigen, schlechtweg Typischen, werden Mass und Gesetz seiner Kunst, wie der Aufenthalt seiner Gebilde in der ewig selben Landschaft der Seele. Ein Strich, ein Fleck, ein farbiger Hauch wachsen zu grossen Abenteuern, die Schwere, der Wärmegrad, die Ferne, die Ruhigkeit eines Tones will liebend umworben, mühevoll errungen sein, um den letzten Einklang nicht zu stören, sondern zu vollenden.

In den letzten 3 Jahren hat Merkel mit einer wundervollen Transparenz der Farbe eine Verinnerlichung des Ausdrucks erreicht, die fast schon letzte Konsequenz seiner Kunst zu werden droht. Die „Frau an der Quelle" wird zu einem geheimnisvollen Klang aus Akt und Landschaft; in solche Merkelsche Landschaft entführen uns beide Fassungen des Themas der „Guitarrespielerin", unwirklich, eine eigene, der Natur parallele Wirklichkeit, blicken uns „Zwei Kinder mit Blumenstrauss" an, steht die Gruppe der „Mutter mit zwei Kindern" in ortloser Räumlichkeit da. In einer Zeit zu leben, als Mensch an ihren Schmerzen und Hoffnungen teilzuhaben und den zeitgeborenen Einzelfall doch ins Prinzipielle emporzuheben, fernab dem Anlass, an dem wir leiden müssen, in das reine Bild, das ist in dem „Armen Kind" geraten, das mit dem Essgeschirr in der herabhängenden Linken, Kopf, Brust und rechte Hand in das Tuch gewickelt - welch ein karger und vielsagender Schwung weniger Linien und Flächen! - gesenkten Blicks zwischen den Zeiten steht. Den bescheidenen Bildtitel „Der Maler" schliesslich möchte man lieber in „Der Mann und das Werk" ändern: das aktionslos zuständliche Sein des Schaffenden mit dem Modell scheint eine malerisch gelöste Architektur aus ein paar strengen Vertikalen, und Horizontalen, verbindender Diagonale und milderndem Oval zu sein, ein Bouquet aus duftigen Farben, gipfelnd im rosigen, opalartig schimmernden Inkarnat; aber dahinter tut sich dem Ahnenden die Tiefe

des Unsagbaren auf, das Rätselhafte, das uns zwingt, vor grosser Kunst innezuhalten und uns als ihr unnachahmliches Merkmal vertraut ist.

Otto Schneid.

Liegt bei manchem unserer zeitgenössischen Künstler das Beste in seiner Frühzeit, so ist es bei Merkel gerade die reife Meisterschaft der letzten Jahre, die uns menschlich u. künstlerisch am stärksten berührt. Mit einer wundervollen Transparenz der Farbe u. glücklichem Gleichmaß der architektonischen Kräfte ist eine Verinnerlichung des Ausdrucks erreicht, die fast schon äußerste Konsequenz seiner Kunst zu werden droht.

Tadeusz Dobrowolski: Kościół Św.Stanisława w Starem Bielsku /Die Stanislauskirche in Altbielitz. Verlag des schlesischen Museums in Kattowitz

Die gotische Kirche von Altbielitz bei Bielitz in ~~Schlesien~~ Schlesien, ein Bau aus 1 flachgedecktem Schiff mit gewölbtem Chor und einem der Eingangsseite vorgelagerten Turm, weist architektonisch und in ihrer Inneausstattung zwar nur Qualitäten von regionaler Bedeutung auf. Dennoch liessen die Zusammenhänge, auf die der vergleichende Betrachter hingeführt wird, schon manchen Kunsthistoriker, der den Bau gesehen hat, eine monographische Bearbeitung lohnend erscheinen. Aber keiner hätte die Aufgabe besser und gründlicher lösen können. Schon in der Datierungsfrage gelingt es dem Autor, eine lokale Tradition zu widerlegen, welche 1135 als Jahr der Erbauung nennt, und nachzuweisen, dass der vorhandene Bau nicht vor der 2.Hälfte des 14.Jahrhunderts entstanden sein kann; am wahrscheinlichsten in der Zeit des Przemyslaw, Herzogs von Teschen/1358-1407/. Die zum grossen Teil erst 1930 von jüngeren Übermalungen befreite Freskenfolge des 14.Jahrhunderts zeigt aber keineswegs bäuerlichen, sondern höfischen Ursprung, worauf schon das Wappen der Piasten auf einem Schlussstein des Chorgewölbes hinweist. Während sich auch gleichzeitige süd-nördliche Ströme gotischer Kunst nachweisen lassen, welche von Italien über Ungarn und die Zips nach Polen gelangt sind, haben wir hier das Zeugnis eines von Frankreich ausgehenden west-östlichen Weges vor uns, auf welchem vor allem die čechische Kunst eine wichtige Rolle gespielt hat. Nicht minder exakte Untersuchung widmet Dobrowolski den jüngeren Wandgemälden und dem schönen Stanislaus-Altar, einem Triptychon aus dem Anfang des 16.Jahrhunderts, das zweifellos in einer Krakauer Werkstätte enstanden ist.

Ein ausführliches französisches Résumé macht die Arbeit auch dem ausländischen Leser zugänglich.

Dr.Otto Schmeid

Tadeusz Dobrowolski: Kościół Św.Stanisława w Starem Bielsku /Die Stanislauskirche in Altbielitz. Verlag des Schlesischen Museums in Kattowitz/

Die gotische Kirche von Altbielitz bei Bielitz in ~~Schlesien~~ Schlesien, ein Bau aus 1 flachgedecktem Schiff mit gewölbtem Chor und einem der Eingangsseite vorgelagerten Turm, weist architektonisch und in ihrer Innenausstattung zwar nur Qualitäten von regionaler Bedeutung auf. Dennoch liessen die Zusammenhänge, auf die der vergleichende Betrachter hingeführt wird, schon manchem Kunsthistoriker, der den Bau gesehen hat, eine monographische Bearbeitung lohnend erscheinen. Aber keiner hätte die Aufgabe besser und gründlicher lösen können. Schon in der Datierungsfrage gelingt es dem Autor, eine lokale Tradition zu widerlegen, welche 1135 als Jahr der Erbauung nennt, und nachzuweisen, dass der vorhandene Bau nicht vor der 2.Hälfte des 14.Jahrhunderts entstanden sein kann, am wahrscheinlichsten in der Zeit des Przemysław, Herzogs von Teschen/1358-1407/. Die zum grossen Teil erst 1930 von jüngeren Übermalungen befreite Freskenfolge des 14.Jahrhunderts zeigt aber keineswegs bäuerlichen, sondern höfischen Ursprung, worauf schon das Wappen der Piasten auf einem Schlussstein des Chorgewölbes hinweist. Während sich auch gleichzeitige süd-nördliche Ströme gotischer Kunst nachweisen lassen, welche von Italien über Ungarn und die Zips nach Polen gelangt sind, haben wir hier das Zeugnis eines von Frankreich ausgehenden west-östlichen Weges vor uns, auf welchem vor allem die čechische Kunst eine wichtige Rolle gespielt hat. Nicht minder exakte Untersuchung widmet Dobrowolski den jüngeren Wandgemälde und dem schönen Stanislaus-Altar, einem Triptychon aus dem Anfang des 16.Jahrhunderts, das zweifellos in einer Krakauer Werkstätte enstanden ist.

Ein ausführliches französisches Résumé macht die Arbeit auch dem ausländischen Leser zugänglich.

Dr.Otto Schneid

(Die Stanislauskirche in Altbielitz. Verlag des Schlesischen Museums in Kattowitz).

Tadeusz Dobrowolski: Kościół Św. Stanisława w Starem Bielsku (~~nakładem Muzeum Śląskiego w Katowicach~~). Die gotische Kirche von ~~Stare Bielsko~~ Altbielitz bei Bielitz in Schlesien, ~~Stok Bielska na Śląsku~~, ein Bau aus 1 flachgedecktem Schiff ~~(nawy)~~ mit gewölbtem ~~prezbiterjum~~ Chor und einem der Eingangsseite vorgelagerten Turm, weist architektonisch und in ihrer Innenausstattung zwar nur Qualitäten von regionaler Bedeutung auf. Dennoch liefern die Zusammenhänge, auf die der vergleichende Betrachter hingeführt wird, schon manchem Kunsthistoriker, der den Bau gesehen hat, eine monographische Bearbeitung lohnend erscheinen. Aber keiner hätte die Aufgabe besser und gründlicher lösen können ~~als Dr. Dobrowolski, Konserwator Śląski i dyrektor Muzeum Śląskiego.~~ Schon in der Datierungsfrage gelingt es dem Autor, eine lokale Tradition zu ~~zerstören~~ widerlegen, welche 1135 als Jahr der Erbauung nennt, und nachzuweisen, daß der vorhandene Bau nicht vor der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein kann, am wahrscheinlichsten in der Zeit des Przemystaw, Herzogs von ~~Cieszyn~~ Teschen (1358–1407). Die zum großen Teil erst 1930 ~~unter~~ von jüngeren Übermalungen ~~auf~~ befreite Freskenfolge des 14. Jahrhunderts ~~weist~~ zeigt aber keineswegs bäuerlichen, sondern höfischen Ursprung, worauf schon das Wappen der Piasten ~~na zwornikn sklepienia~~ auf einem Schlußstein des Chorgewölbes hinweist. Während sich auch gleichzeitige süd-nördliche Ströme gotischer Kunst ./.

nachweisen lassen, welche von Italien über Ungarn und die Zips ~~(Spisz)~~ nach Polen gelangt sind, haben wir hier das Zeugnis eines von Frankreich ausgehenden west-östlichen Weges vor uns, auf welchem vor allem die čechische Kunst eine wichtige ~~Vermittlerrolle~~ Rolle gespielt hat. Nicht minder exakte Untersuchung widmet Dobrowolski den jüngeren Wandgemälden und dem schönen ~~Altarz Sv. Stanislaus~~ Stanislaus-Altar, einem ~~tryptyk~~ Triptychon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, das zweifellos in einer Krakauer Werkstätte entstanden ist.

~~Dr. O. S.~~

Ein ausführliches französisches Résumé macht die Arbeit auch dem ausländischen Leser zugänglich.

Dr. Otto Schneid.

MAREK SZWARC.

Von Dr. Otto Schneid-Wien.

Nationalismus bedeutet für kleine Künstler die Gefahr der Beschränkung, der Verengung, des Stockenbleibens. Für den Grossen heisst Verwurzeltsein im Volkstum: die Sendung, ins Menschheitliche emporzuwachsen. So will auch die jüdische Kunst von Marek Szwarc, der dem schicksalhaften Drange und den schöpferischen Möglichkeiten seines Blutes spezifische Gestalt gibt, als ein durch seinen Ursprung nationales Gut, in ihren letzten Zielen aber als als allgemein menschlich verstanden werden.

Jüdisch ist diese Kunst in zweifachem Sinne. Erfüllt von der ganzen Gefühlswelt des Juden, seiner Innigkeit, seiner Inbrunst, seiner Leidenschaft, erfüllt von dem eigenen Geistigkeit des Ostens, die westlicher Einfluss nicht zu trüben vermochte, ist sie auch technisch dem polnischen Judentum, dem der Künstler entstammt, eng verbunden. Denn gerade unter den Juden Polens hat die Metallplastik, besonders die Bearbeitung von Gold, Silber, Kupfer und Messing, die von Namenlosen bescheiden als Handwerk und nicht als Kunst geübt wurde, eine schöne Vergangenheit und blieb noch bis in die jüngste Zeit lebendig. Das innige Verhältnis zum Metall als Material der diesen würdigen Meister eigen war bildete auch die Voraussetzung für Marek Szwarc Künstlerentwicklung.

1892 in Zgierz in Polen geboren, ging er, als die allgemeinen Bildungsmöglichkeiten des Städtchens erschöpft waren, zu einem Schlosser in die Lehre, arbeitete dann ein Jahr in einer Metallwarenfabrik und besuchte eine Mechanikerschule. Von hier aus schien ihm sein kräftiger Drang zur Kunst den direkten Weg seiner eigentlichen Sendung führen zu sollen, aber er sollte erst auf Umwege geraten, ehe er den Sinn seiner

Sehnsucht erkennen und ihm folgen konnte. Ihn, der die Metalle früher nur handwerklich und ausdruckslos bearbeiten durfte, zog es jetzt zu "freier" Gestaltung hier er von der Bildnerei in Stein erhoffte. Auch in Paris wohin er als 18 jähriger kam, finden wir Marek Szwarc anfangs ausschliesslich mit der Steinskulptur beschäftigt. Der Erfolg einer lebensgrossen "Eva" die er 1913 im Salon d'Automne ausstellte, mag ihn darin noch mehr ermutigt haben. Eine Auslandreise führt ihn 1914 nach Odessa, wo er die Büsten von Bialik, Mendele Mocher Sforim, Frug und Ussischkin ausführt. Der Weltkrieg überrascht ihn in Polen. Die Erschwerung der Bildhauererbeit während des Krieges führt ihn hier und seit 1917 wieder in Russland zur Malerei, die er 1920 nach Paris zurückkehrt, fortsetzt, bis ihm die Erkenntnis aufgeht, dass die handwerklich streng gebundene Metallplastik seine wesentliche Aufgabe sei und das hier seine tiefsten Ausdrucksmöglichkeiten liegen. Erst jetzt, seit 1925, kamen auch die ganz grossen Erfolge auf die Ausstellungen in Paris und andren europäischen und amerikanischen Städten, kam der Einzug seiner Werke in grosse Museen und Privatsammlungen.

Gleich eines der ersten Kupferreliefs der Epoche beweist, dass der Künstler in ehrfürchtiger Erneuerung der Tradition seinen rechten Weg gefunden hat. In der Szene "Abrahm und die drei Engel" /1924/ führt die schwierige Technik von selbst zur weitgehender Abbreviatur, zur Beschränkung auf das Wesentliche und zu umso intensiverer Durchgeistigung. Die Darstellung hat eine Urwüchsigkeit und Innigkeit wie sie die abendländische Kunst vielleicht nur zur Zeit Giottos aufwies, die eng-geschlossene Gruppe der vier polnischen Juden, ein kindlich gesehenes Haus, Sarah, die polnische Jüdin, so etwas wie Bäume: keine Spur von Genre und doch die als zeitlich nah und in fast lokaler Intimität erlebte biblische Atmosphäre. In der selben Zeit mag auch sein Moserelief

entstanden sein. Zwischen 2 begleitenden Halbfiguren ragt er im Halbprofil auf, mit den Tafeln in den Händen, gebetsriemen an Haupt und Arm, und fern hinter seinem Buckel ist der wüste Tanz um das goldene Kalb angedeutet, über dem aus der rechten oberen Bildecke als primitives Symbol des Undarstellbaren Strahlen aus dem Dunkel hervorbrechen. Vor der ungeheuern Ausdruckskraft, die von der ~~xxxxxxxx~~ Formwirkung der Linienschwünge, aber auch von der merkwürdigen Verzerrung der monumentalen Gestalten ausgeht, stehen wir vielleicht einen Augenblick lang befremdet, um dann desto tiefer zu erkennen, wie sehr wir uns gewöhnt haben, das biblische Thema durch die Brille der abendländischen Kunst, vor allem in italienischen Sinne zu sehen. Marek Szwarc hat hier ganz aus den Quellen orientalischer Seelenhaftigkeit geschöpft, die Stimme des Blutes. Um wieviel selbstverständlicher erscheint die gleiche Formensprache in dem gegenständlich aus zeitgenössisch-ostjüdischem Leben geholten Relief der "Zwei Musikanten"!

Dem Grotesken nicht minder nahe doch heiter in der Grundstimmung, als Komposition alt, doch geistvoll variiert, führt sein "Lehajim" eine Gruppe zechender Männer und Jünglinge zu einer Raumauffassung, in der die Rückkehr zu asiatisch-mittelalterlicher Perspektive bewusst vollzogen ist.

Wie das Neue Testament in hebräischer Sprache als natürliche Fortsetzung des Alten anmutet, so gibt Marek Szwarc auch dem altchristlichen Motiv die eigentümliche Fassung, die wir als semitisch empfinden: "Jakobs Traum" /1926/ ~~xxxxxx~~ der "Gute Hirte" /1927/, der "Lanzenstich" /1928/ ~~xxxxxxxxxxxxxx~~ die "Veronika" /1929/ und die Vision von "Moses Tod" /1930/ bilden solche organische Einheit. Die Formensprache dieser Metallreliefs, deren Wesentlichkeit die Steinbildnerei des Künstlers freilich nicht erreicht lässt in den letzten Jahren die Festigung und die Beruhigung erkennen, zu der die moderne Kunst ganz allgemein und gerade der leidenschaftlich Versuchte aus besonderem Bedürfnis gelangt ist.

Doch nach wie vor sieht er alles prinzipiell allen wuchtig und gross. "David und Bathseba", "Bileam und der Engel" und die "Versöhnung" /1927/ bezwingen uns in ihrer Unmittelbarkeit. Im breiteren Vortrag doch darum nicht minder tief erschütternd uns die vielfigurige Komposition "Der Tod des Rabbi" /1928/ aufgebaut aus einer raumabschliessenden Gruppe am Totenbette und einer Vordergrundschicht aus zwei Männern, die dem Toten das karge Lager auf dem Fussboden bereiten. Das Gefühl der Heiligkeit, innige Vertrautheit mit dem Thema des Todes haben hier aus wohlverstandener nationaler Tradition das allgemein menschliche Seelengut hervorgebracht, dass wir an den besten Werken von Marek Szwarc bewundern und lieben.

MAREK SZWARC.

Von Dr. Otto Schneid-Wien.

Nationalismus bedeutet für kleine Künstler die Gefahr der Beschränkung, der Verengung, des Steckenbleibens. Für den Grossen heisst Verwurzeltsein im Volkstum: die Sendung, ins Menschheitliche emporzuwachsen. So will auch die jüdische Kunst von Marek Szwarc, der dem schicksalhaften Drange und den schöpferischen Möglichkeiten seines Blutes spezifische Gestalt gibt, als ein durch seinen Ursprung nationales Gut, in ihren letzten Zielen aber als ~~als~~ allgemein menschlich verstanden werden.

Jüdisch ist diese Kunst in zweifachem Sinne. Erfüllt von der ganzen Gefühlswelt des Juden, seiner Innigkeit, seiner Inbrunst, seiner Leidenschaft, erfüllt von der eigenen Geistigkeit des Ostens, die westlicher Einfluss nicht zu trüben vermochte, ist sie auch technisch dem polnischen Judentum, dem der Künstler entstammt, eng verbunden. Denn gerade unter den Juden Polens hat die Metallplastik, besonders die Bearbeitung von Gold, Silber, Kupfer und Messing, die von Namenlosen bescheiden als Handwerk und nicht als Kunst geübt wurde, eine schöne Vergangenheit und blieb noch bis in die jüngste Zeit lebendig. Das innige Verhältnis zum Metall als Material, das diesen würdigen Meistern eigen war, bildete auch die Voraussetzung für Marek Szwarc's Künstlerentwicklung.

1892 in Zgierz in Polen geboren, ging er, als die allgemeinen Bildungsmöglichkeiten des Städtchens erschöpft waren, zu einem Schlosser in die Lehre, arbeitete dann ein Jahr in einer Metallwarenfabrik und besuchte eine Mechanikerschule. Von hier aus schien ihm sein heftiger Drang zur Kunst den direkten Weg seiner eigentlichen Sendung führen zu sollen, aber er ~~sollte~~ mußte erst auf Umwege geraten, ehe er den Sinn seiner

Sehnsucht erkennen und ihm folgen konnte. Ihn, der die Metalle früher nur handwerklich und ausdruckslos bearbeiten durfte, zog es jetzt zu "freier" Gestaltung, die er von der Bildnerei in Stein erhoffte. Auch in Paris, wohin er als 18jähriger kam, finden wir Marek Szwarc anfangs ausschliesslich mit der Steinskulptur beschäftigt. Der Erfolg einer lebensgrossen "Eva", die er 1913 im Salon d'Automne ausstellte, mag ihn darin noch mehr ermutigt haben. Eine Russlandreise führt ihn 1914 nach Odessa, wo er die Büsten von Bialik, Mendele Mocher Sforim, Frug und Ussischkin ausführt; der Weltkrieg überrascht ihn in Polen. Die Erschwerung der Bildhauerarbeit während des Krieges führt ihn hier und seit 1917 wieder in Russland zur Malerei, die er, 1920 nach Paris zurückgekehrt, fortsetzt, bis ihm die Erkenntnis aufgeht, dass die handwerklich streng gebundene Metallplastik seine wesentliche Aufgabe sei und dass hier seine tiefsten Ausdrucksmöglichkeiten liegen. Erst jetzt, seit 1925, kamen auch die ganz grossen Erfolge auf den Ausstellungen in Paris und anderen europäischen und amerikanischen Städten, kam der Einzug seiner Werke in grosse Museen und Privatsammlungen.

Gleich eines der ersten Kupferreliefs der Epoche beweist, dass der Künstler in ehrfürchtiger Erneuerung der Tradition seinen rechten Weg gefunden hat. In der Szene "Abraham und die drei Engel" /1924/ führt die schwierige Technik von selbst zu weitgehender Abbreviatur, zur Beschränkung auf das Wesentliche und zu umso intensiverer Durchgeistigung. Die Darstellung hat eine Urwüchsigkeit und Innigkeit wie sie die abendländische Kunst vielleicht nur zur Zeit Giottos aufwies; die enggeschlossene Gruppe der vier polnischen Juden, ein kindlich gesehenes Haus, Sarah, die polnische Jüdin, so etwas wie Bäume: keine Spur von Genre und doch die als zeitlich nah und in fast lokaler Intimität erlebte biblische Atmosphäre. In der selben Zeit mag auch sein Mosesrelief

entstanden sein. Zwischen zwei begleitenden Halbfiguren ragt er im Halbprofil auf, mit den Tafeln in den Händen, Gebetsriemen an Haupt und Arm, und fern hinter seinem Buckel ist der wüste Tanz um das goldene Kalb angedeutet, über dem aus der rechten oberen Bildecke als primitives Symbol des Undarstellbaren Strahlen aus dem Dunkel hervorbrechen. Vor der ungeheuern Ausdruckskraft, die von der Formwirkung der Linienschwünge, aber auch von der merkwürdigen Verzerrung der munumentlalen Gestalten ausgeht, stehen wir vielleicht einen Augenblick lang befremdet; um dann desto tiefer zu erkennen, wie sehr wir uns gewöhnt haben, das biblische Thema durch die Brille der abendländischen Kunst, vor allem in italienischem Sinne zu sehen. Marek Szwarc hat hier ganz aus den Quellen orientalischer Seelenhaftigkeit geschöpft, die Stimme des Blutes verstanden. Um wieviel selbstverständlicher erscheint die gleiche Formensprache in dem gegenständlich aus zeitgenössisch-ostjüdischem Leben geholten Relief der "Zwei Musikanten"! Dem Grotesken nicht minder nahe doch heiter in der Grundstimmung, als Komposition alt, doch geistvoll variiert, führt sein "Lchajim" eine Gruppe zechender Männer und Jünglinge zu einer Raumauffassung, in der die Rückkehr zu asiatisch-mittelalterlicher Perspektive bewusst vollzogen ist.

Wie das Neue Testament in hebräischer Sprache als natürliche Fortsetzung des Alten anmutet, so gibt Marek Szwarc auch dem altchristlichen Motiv die eigentümliche Fassung, die wir als semitisch empfinden: "Jakobs Traum" /1925/, der "Gute Hirte" /1927/, der "Lanzenstich" /1928/ die "Veronika" /1929/ und die Vision von "Mosis Tod" /1930/ bilden solche organische Einheit. Die Formensprache dieser Metallreliefs, deren Wesentlichkeit die Steinbildnerei des Künstlers freilich nicht erreicht, lässt in den letzten Jahren die Festigung und die Beruhigung erkennen, zu der die moderne Kunst ganz allgemein und gerade der leidenschaftlich Veranlagte aus besonderem Bedürfnis gelangt ist.

Doch nach wie vor sieht er alles prinzipiell, alles wuchtig und gross; "David und Bathseba", "Bileam und der Engel" und die "Versöhnung" /1927/ bezwingen uns in ihrer Unmittelbarkeit. In breiterem Vortrag, doch darum nicht minder tief erschüttert uns die vielfigurige Komposition "Der Tod des Rabbi" /1928/, aufgebaut aus einer raumabschliessenden Gruppe am Totenbette und einer Vordergrundschicht aus zwei Männern, die dem Toten das karge Lager auf dem Fussboden bereiten. Das Gefühl der Heiligkeit, innige Vertrautheit mit dem Thema des Todes haben hier aus wohlverstandener nationaler Tradition das allgemein menschliche Seelengut hervorgebracht, dass wir an den besten Werken von Marek Szwarc bewundern und lieben.